

FABIANA ABI RACHED DE ALMEIDA

À SOMBRA DO PAI

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas Campus Campinas - SP, para a obtenção do título de mestre em Letras, área de concentração em Teoria e História da Literatura

Orientadora: Prof^a Pos-Dr^a Suzi Frankl Sperber.

CAMPINAS
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

AL64s

Almeida, Fabiana Abi Rached de.

À sombra do Pai / Fabiana Abi Rached de Almeida. -- Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Suzi Frankl Sperber.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Nassar, Raduan, 1935-. Lavoura arcaica - Crítica e interpretação. 2. Romance. 3. Filme. 4. Sublime. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: To the shade of the Father.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Nassar, Raduan; Novel; Movie; Sublime.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

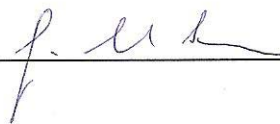
Banca examinadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (orientadora), Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan, Prof. Dr. Ravel Giordano de Lima Faria Paz, Profa. Dra. Anita Martins Rodrigues de Moraes (suplente), Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (suplente).

Data da defesa: 15/10/2009.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA

Suzi Frankl Sperber



Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan



Ravel Giordano de Lima Faria Paz



Anita Martins Rodrigues de Moraes

Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo

**IEL/UNICAMP
2009**

Em memória de Olavo Rodrigues de Almeida Campos e Josef Jirius Kalil Abi Rached

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Reynaldo e Olga, pelo incentivo, apoio e dedicação sempre. Mais ainda: pelas orações, pelas diferenças, pelos cuidados...pela vida.

À Prof^a Dr^a Suzi Frankl Sperber pelo profundo respeito, sensibilidade e orientação amorosa.

À Prof^a Dr^a Ude Baldan pelo apoio e orientação desse trabalho na graduação e pela amizade continuada.

Ao Prof^o Dr^o Ravel Giordano Paz pela leitura generosa, pela fala incentivadora e pela motivação.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação da Unicamp.

Ao CNPq pela bolsa de estudos concedida.

À Catarina, grande amiga, pela amizade imensamente prazerosa, incentivo incondicional e carinho.

À Cristina, prima-irmã, pelas gargalhadas libertadoras, pelos conselhos cheios de honestidade e pelo companheirismo cheio de bossa.

Ao Gabriel, namorado, pela paciência comigo ao longo deste trabalho, pelos ensinamentos cheios de carinho e compreensão, pela nossa jornada que começa com passos largos e na direção do além...além dos preconceitos.

*“Toda ordem traz uma semente de
desordem, a clareza, uma semente
de obscuridade, não é por outro
motivo que falo como falo.”*

Raduan Nassar

RESUMO

A proposta do presente trabalho é articular um estudo comparativo entre o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), e o filme homônimo, *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001). Atualmente, não podemos mais negar a influência das diversas formas de arte na vida moderna, principalmente, do cinema. A literatura influencia o cinema e o cinema a literatura. Mesmo sendo meios diferentes, há ressonâncias entre eles e que podem ser vistas até como obras complementares na medida em que há a possibilidade de serem analisadas uma com o auxílio da outra. Além das interseções que existem entre as diferentes formas de arte que já são por si só delicadas, há dificuldades que permeiam a majestade e complexidade dessas obras e, por isso, deparamo-nos, desde sempre, com questões do tipo: como falar sobre e mesmo absorver obras tão intensas? Como desvendar os mistérios dessas obras sem deturpá-las ou reduzi-las? Para tanto, nessa pesquisa, fizemos uso de alguns conceitos que mesclam a teoria da literatura, a teoria cinematográfica e a psicanálise de Freud e Lacan, principalmente; para que, assim, pudéssemos articular um estudo que fosse ao mesmo tempo “severo” e que preservasse os interstícios fundamentais e a poesia das obras.

Palavras-chave: Lavoura Arcaica, romance, filme, estudo comparado.

ABSTRACT

The proposal of this work is to articulate a comparative study between the romance *To the left of the father*, Nassar Raduan (1975), and the film, *To the left of the father* by Fernando Carvalho (2001). Today, we can no longer deny the influence of various forms of art in modern life, mainly of cinema. Literature influences the cinema and cinema, literature. Although they are different art forms, movie and romance can be seen as complementary works to the extent that there is the possibility of analysing one on behalf of the other. In addition to the delicate intersections that exist between the various forms of art, there are difficulties which permeate the majesty and complexity of such works and therefore questions always turns up: how to talk about and even absorb so intense works? How to unravel the mysteries of such works without distort or reduce them? To do this research we use some concepts that merge into the theory of literature, film and, mainly, Freud's and Lacan's theorys of psychoanalysis; so that, by these means, we could articulate a study that is at the same time "severe" and that preserves the fundamental interstices and both work's poetry.

Keywords: To the left of the father, novel, movie, comparative study.

LISTA DE FIGURAS

Figura I: Judith decapitando Holofernes (1595 1596).....	40
Figura II: André deitado no chão do quarto de pensão.....	46
Fig III: músicos no centro da roda.....	64
Fig IV: quadro de Adir Sodré, Orgia das Frutas, 1987.....	69
Figura V: o pai na mesa dos sermões (LAVOURARCAICA, 2001).....	133
Figura VI: O sacrifício de Isaac (CARAVAGGIO, 1603).....	134

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

As obras.....	07
---------------	----

DESENVOLVIMENTO

1. Diálogo entre as obras.....	17
1.1. Palavra e imagem.....	26
2. As raias do sublime.....	31
2.1. O jogo de sombra e luz.....	39
3. A alma desembesta, é festa.....	49
3.1. Da literatura ao cinema: duas propostas de leitura.....	57
3.2. A festa arcaica – a tradição.....	58
3.3. A festa sensorial – o corpo.....	67
3.4. A festa plural.....	75
4. O tempo da culpa impresso no corpo memória	77
4.1. Imagem pictórica e imagem fotográfica.....	81
4.2. A memória.....	84
4.3. A poética da cronologia.....	87
4.4. O Corpo memória.....	93
4.5. O tempo da culpa.....	100
5. Sob a égide do tempo.....	103
5.1. Tempo cíclico e linear.....	112
6. MAKTUB: As imagens do pai, do avô e do filho.....	125
7. Voz off e voz over.....	147
8. André e Ana: uma perspectiva sobre o incesto.....	155
8.1. Entre o gozo e o desejo.....	164
8. 2. Incesto e sacrifício.....	167
8. 3. Ana, território de gozo e de desejo.....	168

REFERÊNCIAS.....	173
------------------	-----

APÊNDICE:	DESCRIÇÃO	DO
FILME.....		i

Introdução

Era uma vez um faminto (NASSAR, 2002, p. 79)

Minha paixão por essas obras começou logo no segundo ano de graduação. Eu vi o filme numa sessão de cinema no SESC de Araraquara: o filme foi transmitido no estacionamento do local. Eu tive certeza de que via algo extraordinário e de que aquilo havia me tocado de maneira profunda. Depois, interessei-me pelo romance e foi outra descoberta: fiquei estarelecida com sua linguagem “palavrosa”, seu tom poético. Mas, afinal, o que tudo aquilo queria dizer? Como trabalhar essas duas obras de forma a não reduzi-las totalmente. Como ser um estudo especular sem ser meramente comparativo? Como lidar com informações como o incesto entre irmãos? E as relações entre o pai e o filho? O que no final das contas tudo isso queria dizer? Ou melhor, me dizer.

O estudo que se segue foi formulado conforme as questões das obras “me chamavam” e ao mesmo tempo vendo validações possíveis dessas questões nas duas obras. Um dos possíveis modos de trabalhar essas informações foi com o auxílio de textos que extravasassem a teoria da literatura e a teoria cinematográfica como, por exemplo, alguns textos de Freud e Lacan. Mas, tendo o tempo todo a certeza de que esse seria mais um estudo que ficaria para ser continuado, para também ser “rasurado”, que nunca seria capaz (e nem ousaria ser) de abarcar todas as premissas dessas obras. Na verdade, talvez, esse seja mais uma declaração de admiração dentre os estudos a respeito de Raduan Nassar.

De acordo com Balázs (1983), a invenção da imprensa tornou ilegível a face dos homens. Muita coisa poderia ser deduzida pela palavra escrita, que a transmissão de significado pela expressão facial tornou “desnecessária”.

O livro impresso assumiu o papel desempenhado pela catedral na Idade Média e se constituiu como o portador do espírito do povo. Mas, os livros, por fim, fragmentaram esse espírito único, representado pela catedral, em diversas opiniões. A palavra dividiu a Igreja em milhares de livros. E a Igreja se dividiu em multidão de confissões.

As referências visuais (“espírito visual”) foram “traduzidas” para um universo legível e a cultura visual numa cultura de conceitos. O resultado disso foi uma mudança profunda da vida humana, que envolveu também aspectos sociais e econômicos. Paralelamente a essa mudança, a face dos indivíduos, boca, olhos, testa, tiveram que sofrer alterações.

Nesse sentido, a descoberta da máquina cinematográfica (câmera) trabalhou para devolver a atenção dos homens a uma cultura visual e dar-lhes novas faces. A câmera cinematográfica é um artifício técnico capaz de multiplicar e distribuir “produtos para o espírito humano” (BALÁZS, 1983, p. 78); seu efeito na cultura não será (não é) menor do que o efeito anteriormente produzido pela imprensa. “Nada falar” não significa que não se tenha nada a dizer. As emoções podem ser expressas através de formas e imagens, gestos e feições. Mas, tais recursos não substituem as palavras. Os gestos do homem não são feitos para transmitir conceitos que possam necessariamente ser expressos por palavras, e, sim, as experiências interiores, emoções não racionais que repousam no mais profundo da alma.

Essas emoções, muitas vezes, não podem ser descritas por palavras, que seriam, neste caso, meros conceitos, assim como nossas experiências musicais que não podem ser expressas meramente por conceitos racionalizados: “O que aparece na face e na expressão facial é uma experiência espiritual visualizada imediatamente, sem a mediação de palavras” (BALÁZS, 1983, p. 78).

O cinema abriu um novo sentido para a cultura. Através da tela do cinema, as pessoas podem vivenciar acontecimentos, personagens, emoções, etc. sem que a palavra seja o único meio de expressão. A humanidade ainda está aprendendo a linguagem rica do gesto, da expressão facial e do movimento e o cinema tem uma grande contribuição neste sentido. E essa linguagem nada tem que ver com uma substituição das palavras. Ao contrário, é capaz de expressar coisas que escapam aos escritores, uma vez que a forma cria novos conteúdos. A arte da expressão facial trará muitos conteúdos submersos à tona. Mesmo que algumas experiências humanas não sejam racionais, conteúdos conceituais, elas são claras e inequívocas.

Porém, quando se perde o corpo como meio de expressão, perde-se também aquilo que era para ser comunicado: “Pois não se trata do mesmo espírito nem da mesma alma que

é expressa ora em palavras, ora em gestos” (BALÁZS, 1983, p. 80). A poesia não expressa exatamente a mesma coisa que a música e vice versa. Lógico que isso não implica substituir a cultura das palavras pela dos gestos, pois nenhuma pode substituir a outra. Sem uma cultura racional e conceitual, não pode haver progresso social e humano. E não há razão para renunciar a um tipo de conquista em favor da outra.

A psicologia e a filologia demonstraram que nossos pensamentos e sentimentos são determinados primeiramente pela necessidade de expressá-los. Não são apenas conceitos e sentimentos que criam palavras; o processo ocorre também na forma inversa: as palavras ajudam no aparecimento de conceitos e sentimentos. As palavras não são apenas imagens que expressam sentimentos e pensamentos; podem funcionar como formas limitadoras, produtoras de clichês e de banalizações. Aqui, a evolução humana se mostra num processo dialético, seu desenvolvimento aumenta seus meios de expressão e esse aumento viabiliza e acelera seu desenvolvimento.

Mas, para Balázs (1983), a linguagem dos gestos é mais individual e pessoal que a linguagem das palavras¹. Embora a expressão facial tenha também suas formas habituais e suas interpretações convencionais que são aceitas e facilmente interpretadas, carece das regras rígidas que governam a gramática e que são de uso obrigatório a todos nós:

Não há escola que estabeleça que você deva expressar sua alegria com tal tipo de sorriso, ou o seu mau humor com aquele tipo de sobrancelha franzida. Não há erros passíveis de punição nesta ou naquela expressão facial, embora as crianças, sem dúvida alguma, realmente observem e imitem tais gestos e caretas convencionais. Por outro lado, estas expressões são mais imediatamente induzidas por impulsos internos do que as palavras (BALÁZS, 1983, p. 82).

Mas poderá o cinema ajudar a familiarizarmo-nos uns com os outros e nos compreendermos mutuamente? O filme mudo não depende dos obstáculos linguísticos impostos. Ao olharmos os gestos e rostos de cada personagem na tela do cinema e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um: “O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que

¹ Porém, nós entendemos que a expressão, em qualquer suporte, passa sempre por uma mediação que dará contornos de intensidade ou não ao sentido. As palavras contam com a percepção do enunciador. Os gestos parecem menos mediatizados, mas são captados por um enunciador que edita as imagens.

a deflagra” (BALÁZS, 1983, p. 82). Mas, claro que não podemos ser ingênuos e acreditarmos que o que vemos não passou pela mediação dos obstáculos impostos pela racionalização do diretor, por exemplo.

Em primeiro lugar, a universalidade do cinema está relacionada às causas econômicas. A feitura de um filme é algo muito caro, visto que nem todas as nações possuem um mercado doméstico suficiente para manter a produção cinematográfica rentável. E a popularidade de um filme está atrelada à compreensão universal da expressão facial e do gesto. Isto é, as leis do mercado cinematográfico toleram apenas a existência de gestos e expressões faciais que sejam universalmente entendidas. No entanto, peculiaridades étnicas ou nacionais conferem estilo e “colorem” o filme se não ultrapassarem a história em si. Pois é preciso que os gestos que emitem o significado e que decidem o curso do filme tenham de ser compreendidos por todas as platéias do mundo, senão o produtor muito provavelmente perderá dinheiro com o filme. E também os gestos estão submetidos às leis do gosto e do tempo como qualquer outra arte ou expressão; sobrevivem no limite entre manter a tradição e romper o conhecido.

Hoje não podemos mais negar a influência das diversas formas de arte na vida moderna, principalmente, do cinema. A literatura influencia o cinema e o cinema a literatura. Mesmo sendo meios diferentes há confluências entre eles, criativas, inventivas e que podem ser vistas até como obras complementares na medida em que há a possibilidade de serem analisadas uma com o auxílio da outra. Essa pesquisa é uma leitura que tende para a interdisciplinaridade entre os diferentes meios em que a arte se propaga, em especial a literatura e o cinema, com o romance *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar (1975) e o filme homônimo *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001).

Tratamos da relação entre as obras numa leitura conjunta a partir dos elementos que percebemos como essenciais para a tradução fílmica. Por outro lado, também ressaltamos a importância da obra fílmica como reveladora de elementos da literatura e para a literatura. Na verdade, acreditamos na possibilidade de “obras conjuntas” que devem ser lidas, vistas, como uma só. Nesse caso, o romance pode ser considerado o mote e o filme a ampliação

dos sentidos da literatura. No entanto, o nosso ponto de partida é a literatura até por uma questão de formação pessoal.

O primeiro capítulo, **Diálogo entre as obras**, comenta alguns dos processos de adaptação da literatura para o cinema e em especial como foi o processo de montagem de Luiz Fernando Carvalho da obra de Nassar. Analisamos mais detidamente as relações entre a palavra e a imagem a partir de um estudo feito pelo crítico Jean Epstein (1983).

O segundo capítulo, **As raias do sublime**, apresenta nossa proposta de análise na qual o sublime é tido como uma linguagem que propicia a tradução da literatura para o cinema. Elencamos as características próprias da estética desse filme, produzidas pelas técnicas cinematográficas como, por exemplo, o jogo de claro e escuro, responsáveis pela atmosfera do filme, que levariam ou proporcionariam o sublime. Após identificá-las, nossos esforços se voltam para seu funcionamento como um dos recursos principais da obra e que levariam o espectador a experienciar o sublime. Os capítulos seguintes são ramificações das manifestações do sublime a partir do auxílio da literatura.

O terceiro capítulo, **A alma desembesta, é festa**, apresenta o estudo comparativo de um episódio comum entre o romance e o filme. O objetivo é analisar como a literatura, valendo-se dos seus variados recursos retóricos, foi transposta para a linguagem cinematográfica, através de duas isotopias de leitura principais.

O quarto capítulo, **O tempo da culpa impresso no corpo memória**, identifica um *leitmotiv* possível no filme e que recria uma metáfora literária. Para tanto, é proposta uma leitura para o romance (1975), por meio do conceito de constelações linguísticas, que seriam figuras que, muitas vezes, estão condensadas numa palavra núcleo ou em cadeias de palavras. Essas figuras nucleares auxiliam a leitura do texto na medida em que determinam a ordem, a frequência e o ritmo do discurso. E, ao mesmo tempo em que são estruturais, acenam para o conteúdo velado que subjaz à narrativa e refletem o próprio processo de criação. No filme homônimo, (2001), a imagem e a câmera compõem um processo discursivo, muitas vezes nos mesmos moldes: vale-se do condensamento poético para motivar a narração. Nesse sentido, a imagem das mãos pode ser a substituição da figura “olhos” do texto literário; apreende-se no corpo, marcado pela descendência, pela angústia, pela lembrança, a própria memória do indivíduo. Acreditamos que há um processo

concatenado pelo diretor no qual aquilo que é metáfora na escrita é traduzido pela imagem metonímica. Talvez as figuras literárias e as imagens constituam o tempo da culpa no qual se acham fundidos o desejo, o amor, a opressão, a discórdia. A câmera também pode ser tomada como “olhos” de um narrador e por isso é subjetiva em muitas sequências. Mas a narração, a partir daí, é diferente da daquela feita por um narrador-personagem na literatura e isto influencia a maneira como se reproduz uma mesma história. Entre figuras nucleares e imagens fílmicas, há uma forma magistral pela qual a memória vai sendo revelada.

O quinto capítulo, **Sob a égide do tempo**, estuda como a diferença entre o tempo linear que modela o discurso do filho se torna um dos fatores fundamentais para o desmantelamento do discurso arcaico do pai. A consequência é a impossibilidade de recomeço ou reconciliação da história da narrativa. No texto estudado, o discurso do pai, enquanto discurso do imigrante, retoma os textos sagrados / arcaicos e o do filho dialoga com a escrita poética.

O sexto capítulo, **MAKTUB: As imagens do pai, do avô e do filho**, discute algumas das construções das imagens do avô, do pai e do filho a partir do romance no filme. Para tanto, valemo-nos de alguns conceitos da psicanálise de Freud e de Lacan a respeito da ideia de “pai”. Estudamos como essas imagens foram traduzidas no filme homônimo em determinados planos, por meio dos movimentos de câmera numa espécie de edificação e destruição das personagens e também como algumas imagens bíblicas podem ter sido inscritas no filme através de uma aproximação com uma pintura de Caravaggio (1603).

O sétimo capítulo, **Voz Off e Voz Over**, fala sobre a voz narrativa do filme. Apostamos numa voz *off* e não numa voz *over* como colocam alguns críticos. Para tanto, analisamos a presença desse narrador que não ocorre apenas por meio da voz, mas por elementos metonímicos que simbolizariam uma presença corporal.

O oitavo capítulo, **André e Ana: uma perspectiva sobre o incesto**, propõe uma leitura sobre o incesto que há entre os irmãos, André e Ana, sobre a perspectiva do gozo e do desejo, proposta por Jacques Lacan. Para Lacan, desejo e gozo possuem instâncias diferentes. O gozo não se separa do corpo e o desejo não se separa da linguagem. No

entanto, para esse trabalho, a irmã, Ana, torna-se território de re-inscrição e ressignificação do gozo e só a partir daí há superação.

As obras

O romance *Lavoura Arcaica*² pode ser lido como uma versão transgredida da parábola do filho pródigo. Com a mesma estrutura circular da parábola de base, o romance é dividido em duas partes, uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*. Diferente do discurso bíblico, a narrativa se faz na primeira pessoa, sob o ponto de vista de André; há um movimento de retorno que percorre a narrativa tanto no sentido espacial (casa – pensão; pensão – casa) como no sentido temporal. André acorda recordações misturadas no tempo e no espaço, desordenadas do ponto de vista sequencial, como se os relatos fossem concatenados por um processo de livre associação. Esse processo começa com a visita de Pedro, o irmão mais velho, que tem como missão devolver o filho pródigo à casa da família. A presença de Pedro suscita uma série de recordações que seguem desde as tardes da infância passadas num esconderijo no bosque da fazenda, de volta à pensão, para a lembrança da mãe (dos olhos da mãe), para a casa da família. Até o momento em que André revela seu amor pela irmã, Ana, e, aparentemente, a consumação do incesto, relatado no final da primeira parte do romance. A narrativa percorre esse ziguezague, colocando o leitor ora como acompanhante do processo de recordação, ora no lugar de Pedro que toma conhecimento dos fatos até então ignorados, que implicam situações de transgressão em relação à palavra do pai. O desfecho da obra se dá com o assassinato da irmã pelo pai na última das festas da família.

O romance de Raduan Nassar figura entre as obras mais importantes da literatura brasileira. Mesmo contando apenas com dois romances: *Lavoura Arcaica* de 1975 e *Um copo de cólera* de 1978 e com os contos: *Aí pelas três da tarde*, *O Ventre seco* e *Menina a caminho*, o Cadernos de Literatura Brasileira (1996) dedicou o seu segundo fascículo a este recluso escritor. Isso porque seus dois romances o situam entre os escritores de “[...] maior envergadura surgidos no país depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Pela

² Esse resumo pode ser tomado também para o filme que se propõe uma leitura fiel do romance. Com exceção do quarto capítulo da literatura que não é refeito no filme, a história segue muito próxima ao que é narrado no romance.

extraordinária qualidade de sua linguagem, os dois livros representam, sem exagero, verdadeiros momentos de epifania da literatura brasileira” (CADERNOS..., 1996, p. 05).

Raduan Nassar é enquadrado no período de 1970 a 1980. A literatura desse período se aproximou muito do panfletarismo, estabelecendo estreita ligação entre a arte e a história. Raduan Nassar, mesmo tendo produzido suas duas obras neste contexto, ultrapassou a barreira do conteúdo pelo conteúdo, reencontrando-se com as outras tradições narrativas, de natureza mais reflexiva, voltada para a discussão dos problemas de foro íntimo do homem e, principalmente, recapturando o valor e a importância da linguagem. Entretanto, ao falar sobre o indivíduo, nunca deixou de tocar no social. Muitas vezes, as relações humanas comuns nada mais são do que células que constituem o todo do organismo social opressor (IANNI, apud CADERNOS..., 1996), funcionando, na obra literária, como hipônimos da sociedade de forma geral. Diz a crítica:

A originalidade de Raduan Nassar, com relação a outros escritores de sua geração, consiste justamente nessa opção por um engajamento político mais amplo do que o recurso direto aos temas de um momento histórico preciso. Um engajamento no combate aos abusos de poder, em defesa da liberdade individual, numa forma de linguagem em que a arte não faz concessões à mensagem. Um engajamento radicalmente literário, e por isso mais eficaz e perene (PERRONE-MOISÉS, p. 69, 1996).

Em 1976, *Lavoura Arcaica* ganhou o prêmio Coelho Neto para romance da Academia Brasileira de Letras. No mesmo ano, recebeu o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro e Menção Honrosa da Associação Paulista de críticos de Arte APCA. Em 1982, foi traduzido para o espanhol – *Labor Arcaica*. E em 1985, foi traduzido para o francês – *La Maison de la mémoire*.

Um dos primeiros críticos da obra *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975) foi Torrieri Guimarães (1976) que teceu uma crítica aliada a informações biográficas do autor. Em linhas gerais, levantou três temas que foram recorrentes em quase todas as análises feitas desse romance. Esses eixos temáticos seriam: a constituição e as contradições da família comandada pelo pai; a crítica contundente aos costumes e o desejo manifesto de retorno ao ventre materno. O crítico apontou a presença do elemento místico no romance, em função

da sua permanente ligação com os textos sagrados. Para Guimarães, o livro seria uma espécie de “novo evangelho” (*apud* GONDIM FILHO, 2003, p. 39).

Aguinaldo Silva (1976), em seu texto intitulado *Boa colheita*, admirado pelo aparecimento de “novos valores literários”, fez algumas considerações importantes sobre a obra. Uma delas é a presença da família como tema central do romance. Isso porque toda a trama narrativa se dá no seu interior; é dela que brotam as relações contraditórias de profundo amor e tragédia. Um outro elemento apontado, também ligado à família, é a relação do homem com a natureza, simbolizando seus laços familiares. Para esse crítico, a obra de Raduan Nassar remete o leitor a uma narrativa pastoril tal qual a écloga.

Contudo, segundo Gondim Filho (2003), essas críticas, por se tratarem de resenhas jornalísticas da época de lançamento do livro, voltaram-se, principalmente, para celebrar a novidade do autor estreante. Devido a esse fator, muitos outros aspectos que poderiam ser analisados acabaram não sendo inseridos em suas críticas. Porém, algumas dessas primeiras ideias serviram de bases para as reflexões feitas em outros suportes de leitura, que puderam, por abarcarem outras finalidades, explorá-las melhor.

De forma geral, os caminhos da análise crítica perpassaram, principalmente, pelas questões da linguagem, da compreensão sociológica, da orientação da psicanálise ou do enfoque filosófico. Não obstante, muitas delas se misturam.

No que tange à linguagem, há um quase consenso da crítica na exaltação do processo linguístico do texto de Raduan Nassar como uma espécie de fio condutor da tensão do discurso. A potência desse discurso está relacionada à poeticidade da narrativa e comanda todos os elementos da narração. Segundo algumas dessas análises, o tom do discurso, fruto da linguagem empregada, é que provoca o equilíbrio entre a tradição e a inovação. Modesto Carone (1976), por exemplo, falou sobre a linguagem lírica e, a partir dela, propôs uma investigação voltada para as questões relativas ao gênero.

Haroldo Bruno (1980) também direcionou a sua análise à poeticidade da linguagem da obra. O estudioso enumerou as qualidades do romance primeiro pela densidade e originalidade do texto, responsáveis pelo tom de dramaticidade, pelo misticismo e pela “transfiguração da realidade”.

Há entre Haroldo Bruno (1980) e Aguinaldo Silva certa concordância no que concerne à intrínseca relação entre *Lavoura Arcaica* com outros textos, à percepção da fusão do gênero poético no narrativo: “Lavoura Arcaica é essencialmente um texto poético” (HAROLDO BRUNO *apud* GONDIM FILHO, 2003, p.54). Contudo, Haroldo Bruno não concebeu a reflexão analítica dos elementos estéticos da obra sem a reflexão psicológica, que seria a responsável pela problemática no texto.

Segundo Gondim Filho, a linguagem no romance assumiu “lugar de capital importância, seja por marcar o ritmo lírico ou trágico seja por imprimir na história o tom mítico, adensado pela abundância de metáforas ligadas à religiosidade” (GONDIM FILHO, p.57).

Essa potência lírica ou trágica impressa no discurso de Raduan Nassar inspirou algumas produções poéticas, como é o caso de Maria Lúcia Dal Farra (2002) e José Paulo Paes (2001 *apud* CADERNOS, 1996). A primeira produção é de cunho religioso e a segunda exalta as sensações lúdicas do ato de narrar. Os poemas estabelecem estreita ligação com várias passagens do romance.

Um outro ensaio importante sobre o texto *Lavoura Arcaica* é o de Carlos Tavares intitulado *O Ventre do Diabo* (1989). Nessa leitura, foram apontados traços relevantes da obra como, por exemplo: a presença marcante do discurso bíblico, o tom de tragédia e poesia impregnadas no lirismo da linguagem. Segundo o crítico: “*Lavoura Arcaica* é um livro que sacraliza o herético e profaniza mitos da religiosidade cristã” (*apud* CADERNOS, p. 88). No trabalho de Tavares, existem duas questões fundamentais. A primeira é sobre a diluição dos gêneros como marca registrada da narrativa não só de Raduan Nassar, mas também como característica de quase todas as narrativas modernas e pós-modernas. A segunda é sobre a polifonia do discurso nassariano, repleto de linguagem poética. Por fim, esse crítico fez comparações do personagem André com outros de outros textos como, por exemplo, o Ulisses de James Joyce.

Das análises de cunho sociológico, vale a pena ressaltar a de Octavio Ianni (1991). Para ele, *Lavoura Arcaica* é uma alegoria na qual a família representa a sociedade. O círculo fechado da família é a figuração do círculo fechado da sociedade. Suas

características comuns estão no fato de nenhuma “suportar a mudança, a modificação, a invenção, as palavras fora de lugar” (IANNI *apud* CADERNOS, 1996, p.85).

Das análises de cunho psicanalítico, a de Ruth Rissin Jozef intitulada *A palavra do desejo e o desejo da palavra* (1992) se destacou. A autora fez uso, em parte, da psicanálise freudiana para desvelar a “lavoura fictícia de Raduan Nassar”. Sua interpretação abarcou os aspectos das fantasias e dos desejos presentes na narrativa. Nesse sentido, ela expôs três eixos temáticos: o discurso religioso como o elemento primevo dos diferentes olhares presentes no texto; o incesto como uma marca de distinção de André em relação aos outros membros de sua família; e o discurso do pai. Numa análise do discurso verbal e do silêncio dos personagens, a estudiosa procurou apresentar as visões particulares de cada um.

Outro exemplo de análise de cunho psicológico é *Ao lado esquerdo do pai* (1997) de Sabrina Sedlmayer. Nesse trabalho, a autora propôs uma análise da categoria do sujeito, através do entendimento dos relacionamentos engendrados em *Lavoura Arcaica*. Suas bases teóricas são freudianas e lacanianas. Sua análise se dividiu em quatro partes: a primeira que trata da linguagem; a segunda direcionada ao intercurso dos textos bíblicos; a terceira que explica a fundação teórica do sujeito; e a última que retoma a questão do “verbo” para falar do círculo das relações, para a apreensão do sujeito.

O *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles (1996) também se tornou uma referência, pois consagrou a obra de Raduan Nassar através de dados biográficos, depoimentos, entrevista, ensaio fotográfico, conto inédito, ensaio crítico de Leyla Perrone Moisés, e listagem da fortuna crítica. Esse material é uma importante reunião de informações sobre o autor e suas obras, servindo como uma espécie de roteiro de estudo.

A quase totalidade da crítica destaca a grandeza da ficção nassariana. No meio jornalístico e acadêmico são raras as manifestações de despreço por suas obras. Poucas vezes, aparece uma nota dissonante dentro desse universo de exaltação.

Mas, a importância das obras de Raduan Nassar transcendeu o verbo da crítica especializada para se materializar em traduções para o cinema. Em, 1995, *Um copo de cólera* (1978) foi adaptado por Aluísio Abranches e Flávio Tambellini. E em 2001,

Lavoura Arcaica (1975) foi transposto para o cinema sob a direção do renomado Luiz Fernando Carvalho.

De acordo com o site oficial, assim como o romance o filme *Lavoura Arcaica* foi premiado, logo em sua estreia, em importantes festivais de cinema. No ano de seu lançamento, recebeu o “Prêmio do Público” na 25ª Mostra BR de Cinema em São Paulo e, no Rio de Janeiro, o “Prêmio Ministério da Cultura” no Festival Rio BR. No exterior, ganhou o “Prêmio de Melhor Contribuição Artística” no Festival de Montreal; e, no Festival de Biarritz, o “Prêmio Especial do Júri”. Contudo, o seu reconhecimento em festivais nacionais e internacionais não se restringiu somente a sua estréia. Ao longo desses anos, já foi agraciado com mais de quarenta prêmios em diversas categorias.

Tantos prêmios ajudam a entender o tipo de recepção e repercussão do filme pela crítica especializada e pelo público. Sites próprios de cinema³, que contam com o apoio tanto dos críticos quanto do público, apontam a importância desse filme para o cinema nacional logo em sua estréia:

Lavoura Arcaica, de Luiz Fernando Carvalho, foi o acontecimento do ano 2001, nos cinemas brasileiros. Baseado na obra magnífica de Raduan Nassar, Carvalho fez o filme mais elogiado pela crítica e considerado por muitos como obra-de-arte... É uma maravilha do começo ao fim. Se não é o maior filme brasileiro dos últimos 20 anos, ou mais, o tempo revelará⁴.

Concebe-se até a possibilidade desse filme ser uma espécie de marco zero no cinema brasileiro:

Lavoura Arcaica vem sendo considerado, pelos meios de comunicação em geral, como uma espécie de marco zero do cinema nacional. O filme é a bola da vez para a maioria da mídia especializada e lotou as salas de

³http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=1536; <http://www.claque.com.br>;
<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>; <http://geocities.yahoo.com.br>;
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica>; <http://www.rio.rj.gov.br/riofilme>.

³ <http://www.odarainternet.com.br>

³ <http://www.claque.com.br>; http://www.cinemaemcena.com.br/crit_editor_filme.asp?cod=1536;
<http://www.claque.com.br>; <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>; <http://geocities.yahoo.com.br>;
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica>; <http://www.rio.rj.gov.br/riofilme>.

⁴ <http://www.odarainternet.com.br>.

projeção da 25ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, onde o diretor – Luiz Fernando Carvalho – concorreu ao prêmio Novos Diretores⁵.

Muitos dos elogios recebidos se referem, principalmente, à parte técnica do filme, no que diz respeito à fotografia e à atuação. Mas, sobretudo, à impressionante direção de Luis Fernando Carvalho: “Dirigido com magistral sensibilidade por Luiz Fernando Carvalho, este é um filme que consegue ser corajoso e inovador sem tornar-se hermético”⁶; “Luiz Fernando Carvalho talvez tenha feito a melhor direção do cinema brasileiro dos últimos anos, comparada à de Walter Salles em *Central do Brasil*”⁷.

O site da distribuidora do filme (<http://www.rio.rj.gov.br>) reuniu os comentários feitos por alguns críticos nos principais jornais do país. Joel Birmam, do *Jornal do Brasil*, por exemplo, fala sobre a estrutura fílmica de Luiz Fernando Carvalho como outra narrativa, que não a literária, “na qual se materializa aquilo que acontece sempre numa boa tradução”, ou seja, como uma recriação da obra em outra linguagem, a do cinema: “a linguagem cinematográfica forjou brilhantemente uma obra outra, pela interpretação do texto literário, conferindo a este outra envergadura”.

Mais ou menos nesses termos concorda Carlos Alberto Mattos, também do *Jornal do Brasil*, ao afirmar que *Lavoura Arcaica* não é uma simples adaptação literária, mas sim, “uma leitura do livro com a imagem, não por ela”. Isso porque, Luiz Fernando Carvalho não substituiu o texto original por outro e nem por equivalências visuais. O que ocorre, na verdade, é um caso de extrema fidelidade entre filme e livro, numa adesão apaixonada de um pelo outro.

Desse mesmo jornal, Alexandre Werneck considera que uma das cenas do filme contracenada por Raul Cortez e Selton Mello está fadada a entrar para a história do cinema brasileiro; isso porque ainda não temos uma cinematografia de maior prestígio lá fora, senão a cena poderia entrar para a história do cinema mundial.

Ainda sobre a relevância desse filme para o cinema nacional, Luciano Trigo, do *Jornal O Globo*, acrescenta, após traçar considerações a respeito da memorável direção de

⁵ <http://www.claque.com.br>.

⁶ <http://www.cinemaemcena.com.br>.

⁷ <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>

Luiz Fernando Carvalho, que “*Lavoura Arcaica* é um filme que eleva o cinema brasileiro a um novo patamar de qualidade. Não parece um exagero classificá-lo de perfeito”.

Contudo, para chegar nos “moldes da perfeição” e criar um diálogo entre o livro e o filme (CARVALHO, 2002), Luiz Fernando Carvalho lançou mão de uma intensa pesquisa não só da obra, mas da cultura árabe em si. Juntamente com o escritor, Raduan Nassar, foi ao Líbano em busca de registros culturais como, por exemplo: a culinária, os rituais religiosos, o mobiliário das casas, as vestes, etc., para depois apresentá-los a toda a equipe do filme. A intenção era que esses elementos, tão caros a toda uma dinâmica cultural, estivessem, no filme, de forma que ninguém os notasse, invisíveis. Mas, se “imperceptíveis”, ao mesmo tempo, também essenciais para que se criasse uma atmosfera, um “sopro dominado pela tradição mediterrânea” (CARVALHO, p. 36). Essa viagem, que proporcionou essa importante pesquisa, deu origem a um “belíssimo” documentário chamado *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (1998).

O impressionante trabalho de direção de Luiz Fernando Carvalho pode ser constatado ainda na forma como conduziu o elenco. Antes mesmo de o filme ser rodado, toda a equipe ficou na fazenda, onde se sucederam as filmagens, durante quatro meses, somente com o livro e músicas como base. Faziam improvisações enquanto aprendiam a arar a terra, a fazer o pão, a dançar o *dabke*, aprender o árabe entre tantas outras coisas.

Porém, a direção de Luiz Fernando Carvalho é fruto, acima de tudo, de sua experiência: esta não é a primeira vez que ele faz um importante trabalho para o meio de comunicação áudio-visual. Logo cedo, aos 24 anos, ajudou Valter Avancini na produção de *Grande sertão: Veredas* para a televisão. Depois, dirigiu a novela *Renascer*, resultado de intensa pesquisa a respeito do Nordeste brasileiro. Sobre essa novela pontua Ivana Bentes (*apud* CARVALHO, 2002, p.30): “*Renascer* dá até uma legitimidade mesma, digamos, artística para uma linguagem de televisão na hora em que apareceu”.

Entre outros trabalhos, o diretor fez importantes adaptações literárias das obras de Ariano Suassuna para a televisão: *A Farsa da Boa Preguiça* e *Uma Mulher Vestida de Sol*. E de Eça de Queirós, adaptou *Os Maias*, também para a TV (CARVALHO, p.31).

Esse diretor, que teve como algumas de suas influências importantes figuras do cinema internacional e nacional como, por exemplo: Vertov, Tarkóvski, Murnau,

Predóvkin, Visconti, Pasollini, Bertolucci, Luis Sérgio Person, Glauber Rocha entre outros (CARVALHO, p.30), deixa transparecer tanto em seus trabalhos como em suas falas uma preocupação de criar, na televisão, uma identidade nacional mais verdadeira, privilegiando suas características particulares: “da necessidade de colocar na televisão alguma coisa menos estereotipada, mais humanizada, com mais verdade, privilegiando o rosto local” (CARVALHO, p. 29).

Mas, há, sobretudo, nele, um compromisso com o espectador. Os meios de comunicação como o cinema e a TV são, na atualidade, importantes vetores da cultura que ajudam, em parte, a manter o homem em contato com o mundo. Contudo, hoje, a mídia manipula esses mesmos meios com o intuito de “aplar, de alguma forma, a angústia da população” (CARVALHO, 2002, p. 32), através do consumo de produções televisivas e cinematográficas que exigem muito pouca bagagem cultural do público e que expõem as crianças às diversões dos adultos de forma inconsequente. O que vem ocorrendo, segundo Carvalho, é uma espécie de “regressão dos adultos” (CARVALHO, p. 32) que acabam recorrendo ao apelativo e ao burlesco, acentuando nestes certa “infantilidade”. E as crianças, por sua vez, acabam por sofrer uma estimulação precoce. Por tudo isso, o autor fala que os artistas e os especialistas que trabalham no meio de produção áudio-visual têm uma espécie de missão para com ela: “Esta nova missão estaria, no meu modo de sentir, diretamente ligada à educação, a uma reeducação a partir das imagens e dos conteúdos” (CARVALHO, p.31). E, de certa forma, as adaptações de textos literários para o cinema vêm para suprir essa vontade.

A postura de Luiz Fernando Carvalho parece se concatenar a constatação de Carlos Avelar sobre a importância social do cinema como uma “atividade cultural, inventiva, criativa, que nos discuta” (AVELAR, 1996 p. 137,1996). O cinema, segundo Avelar, tem uma importância social que vem do fato de “colocar pessoas em contato com pessoas” (AVELAR, p. 136), ver um filme é adentrar em uma experiência que não é a nossa, ou então, se é, representa uma vivência do cotidiano vista por outro ângulo, através de outra forma de pensar e imaginar o mundo. A película é uma espécie de ponte que se inicia na realidade, perpassa pelo sonho, para retornar ao mundo, pois quem por esta caminha “volta enriquecido para o convívio com o real” (AVELAR, p. 136).

Mas essa “ponte de passagem para outro mundo” nos conduz, principalmente, para outro tempo. É a partir de um tempo próprio que a história, de uma forma geral, se dá na narração. Se temos a impressão de adentrarmos em outra realidade, é porque estamos em outro estágio temporal.

De antemão, a primeira questão que nos salta aos olhos se refere aos processos de adaptação (ou tradução) do romance para o filme. Longe de ser uma simples questão, pontuamos brevemente como a crítica se posiciona em relação a isso para depois traçarmos um panorama da nossa proposta.

1. Diálogo entre as obras

[...] o filme só faz sentido se reencontrar a vida, era preciso reencontrar a vida, era essa a questão principal no momento das filmagens. As imagens deveriam surgir de dentro, a narrativa é de dentro para fora, é este o fator que sustenta a narrativa.
(CARVALHO, 2002, p. 63)

A literatura é um dos sistemas integrantes do sistema cultural maior. Sendo assim, trava relações com diversas artes e mídias. A diversidade dos meios nos quais a arte se propaga hibridiza a linguagem, transpondo a língua escrita e fazendo com que a literatura circule em vários tipos de suportes.

Isso porque existe um eixo comum entre o romance, o filme narrativo, a peça de teatro e o conto que se refere à forma, ao modo de distribuição das ações das personagens e dos acontecimentos; isto é, há um narrador que decide o instante em que uma informação é transmitida e por meio de que canal isso acontece. Assim, há uma ordem das coisas no tempo e no espaço desfrutado pelas personagens - há um antes e um depois seja na tela ou no texto. E é o ato de narrar que permite, em todas as formas de expressão, o uso de categorias comuns na descrição dos elementos responsáveis pela organização da obra em aspectos especiais. O código narrativo é “translinguístico”, ou seja, um código que pode ser manifestado em várias linguagens tanto verbal como visual (JOHNSON, 1982).

Dentro de uma narração, podemos versar sobre o tempo, sobre o espaço, sobre os tipos de personagem e de ação e também podemos perceber alguns procedimentos do ato de narrar, independentemente se a narração ocorre por meio de palavras ou imagens. Por exemplo, podemos observar a disposição dos fatos em sucessão linear, em idas e vindas no tempo cronológico, e, na evolução da história, paralelismos, entrecruzamentos, elipses etc., e isso não necessariamente leva em conta o meio pelo qual a narração é feita, ainda que se tenha estabelecido que uma analepse literária corresponda ao *flashback*, por exemplo.

Então, talvez, as aproximações entre os diferentes meios de expressão sejam possíveis porque o discurso narrativo, qualquer que seja, incita a fábula, a história que se conta referente a certas personagens, dentro de uma sequência de acontecimentos que se sucedem num determinado espaço ou espaços num intervalo de tempo. E conforme a fábula

nos é mostrada, falamos em “trama”, que vai depender justamente do meio pelo qual se configura a história, podendo ser através de um texto, de um filme, de uma peça. O espectador só pode “refazer” a fábula a partir da trama, pois ele se relaciona primeiramente com a disposição do relato que lhe é oferecido.

Uma única história pode ser organizada e apresentada de vários modos, construída por muitas tramas, com maneiras distintas de colocar os dados e, principalmente, de lidar com o tempo. Isso tem como consequência a criação de vários sentidos diferentes, frutos de muitas interpretações diferentes de um mesmo material. E é nesse contexto que se cria a adaptação de uma obra literária para o cinema, vertendo-a⁸, a partir de uma interpretação, em obra cinematográfica. Nesse sentido, um filme pode ser mais ou menos atento à fábula original de um romance, podendo tramá-la de forma diversa até atribuir-lhe outro sentido. Por outro lado, o filme pode tentar reproduzir com muita fidelidade a trama do romance, de maneira a preservar a disposição e a ordem dos elementos (como é o caso de *LavourArcaica*, 2001). Mas, mesmo que se conserve a maioria dos elementos, o sentido construído não necessariamente permanece o mesmo que o da literatura, pois, nesse caso, o sentido é produzido em conexão com outras dimensões do filme que se sobrepõem ao eixo da trama. Mesmo que se produza o mesmo *efeito* de sentido, os recursos utilizados podem variar a ponto de lançar outro viés interpretativo que é como um tronco paralelo proposto ao sentido original.

Segundo Randal Johnson (1982), as adaptações literárias para o cinema foram, muitas vezes, uma maneira de assegurar o sucesso econômico. É possível dizer que muitas delas eram baseadas na potencialidade comercial de alguns romances como, por exemplo, *O poderoso chefão* (1972), *O exorcista* (1973) e outros. Mas, o lucro não é o único motivador das adaptações. Para George Lukács (*apud* Johnson), por exemplo, as obras de arte são revitalizadas, principalmente, quando refletem ansiedades de mesma natureza àquelas do momento em que foram originalmente produzidas.

Claro que isso não quer dizer que a recriação de uma obra não sofra modificações. Johnson (1982) pontua que tais modificações são muitas vezes inevitáveis e necessárias e

⁸Há algumas diferenças nas nomenclaturas dadas pelos críticos para o processo que constitui a adaptação literária para o cinema. Alguns chamam de “adaptação”, “transposição”, outros de “tradução” etc, porém, talvez, o mais abrangente seja “diálogo entre as obras”.

tendem a constituir pontos de divergência em relação ao romance de origem. No entanto, a autonomia total também não é possível, porque a literatura funciona como uma espécie de “forma prisão” (JOHNSON, 1982, p.10), como se esta funcionasse como um sub-código do filme. No entanto, isso também pode ocorrer quando há um roteiro que não parte necessariamente de uma tradução. O roteiro do filme por si só também poderia ser uma espécie de “forma prisão”.

De acordo com Avelar (GLÁUKS, 1996), há muitas maneiras de se fazer uma adaptação de um livro para o cinema. Dentre os procedimentos mais comuns, podemos citar o livro como uma espécie de roteiro, quando o cineasta segue capítulo por capítulo. Há também o caso de diretores que lêem o livro uma única vez e a adaptação fica por conta das lembranças da obra. Há ainda aqueles que leem vários textos de um autor ou mais e os transformam em uma nova história. Porém, todas essas possibilidades não mudam o fato de haver duas linguagens com especificidades e diferenças.

As questões que permeiam a adaptação tendem a se concentrar muito no problema da interpretação de uma determinada obra literária feita pelo cineasta. Por isso, a crítica especializada já esteve muito preocupada em verificar até que ponto o filme é o ou não fiel ao livro. Estudiosos de postura mais rígida não admitiam interpretações muito livres das obras literárias e o estudo do filme orientava-se a partir da procura pelas “traições” (PELLEGRINI et. al, p.61, 2003) feitas pelo diretor em relação ao livro. Porém, segundo Xavier (PELLEGRINI et. al, 2003) esse tipo de análise foi perdendo espaço, principalmente com a interação entre as mídias, o que permitiu cada vez mais a interpretação livre do romance por parte do cineasta. Agora se aceita que o cineasta possa inverter determinados efeitos, alterar a hierarquia dos valores, redefinir os sentidos, propor outras formas de entendimento de alguns momentos, etc. Isso fez com que a preocupação da crítica com a fidelidade ao original não fosse o critério mais importante, valendo-se, agora, mais da avaliação do filme como uma nova experiência, repleta de sentidos próprios. Afinal, muitas vezes, no mínimo, escritor e diretor estavam distantes no tempo e dificilmente teriam a mesma sensibilidade e perspectiva. Nessa nova percepção crítica, as atenções se voltaram para os deslocamentos fatais que ocorrem nas diferentes linguagens e

na própria cultura, passando a privilegiar a ideia de diálogo que há entre as obras, sejam elas adaptações ou não.

Outra perspectiva que existia (e talvez ainda exista)⁹ e que talvez tenha sido suscitada ou incentivada por essa postura inicial da crítica - de fidelidade ao romance - é a comparação entre as duas obras no sentido de eleger uma delas como sendo a melhor. Como se um meio de expressão tivesse mais valor do que o outro - que no caso seria o texto escrito. Tal comparação valorativa deve ser evitada não só pelo fato de que se trata de linguagens diferentes em meios de expressão distintos, mas também porque o modo como absorvemos a palavra escrita e a imagem em movimento são praticamente opostos. Segundo Umberto Eco (1995), a diferença substancial entre as duas artes está justamente no que os signos linguísticos nos provocam e no que sentimos ao ver uma imagem. No primeiro caso, é através da abstração do campo semântico e sintático do texto que podemos formular conceitos e criar imagens mentais a partir deles. No segundo caso, temos exatamente o percurso inverso: primeiro, sentimos para, depois, racionalizarmos. Sendo assim, a nossa primeira relação com a imagem não é intelectual e nem intuitiva, e, sim, fisiológica. Isso obviamente do ponto de vista do leitor / espectador. E isso, no mínimo, deve suscitar um olhar curioso do crítico (que pode ser até comparativo) para as obras em relação à maneira como lidam e fazem com que o espectador lide com uma mesma história, mas não a fim de colocá-las em patamares de hierarquia de valor. Talvez, essa discussão nem devesse ser colocada, pois, para Avelar (GLÁUKS, 1996), por exemplo, o que determina a qualidade de um romance ou de um filme é a habilidade em lidar com determinada linguagem: “Estórias podem ser traduzidas, mas o que faz um bom romance raramente faz um bom filme” (RICHARDSON *apud* JOHNSON, p.07, 1982). Afinal, a diferença básica entre um romance e um filme é aquela entre a comunicação verbal e a visual, um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física.

A diferença entre as linguagens é algo tão relevante nessa discussão que autores como Jean Mitry (*apud* JOHNSON, 1982) já colocaram em xeque a possibilidade de se

⁹Não deve ser à toa que Brito (2006, p.07) abre seu estudo relativamente recente sobre adaptação literária para o cinema com a sentença: “Muito comum entre cinéfilos, a anedota com que abro este ensaio expressa um preconceito vigente em todos os tempos e espaços: o de que um filme que adapta um romance lhe será sempre qualitativamente inferior?”

traduzir um romance em filme. Isso porque, segundo Mitry, a adaptação supõe o princípio inepto de que valores significados existem livres do significante. Quando se passa de um sistema para outro, há uma mudança imprescindível de valores significados que devem corresponder à mudança de significantes. Assim, os valores existentes numa obra são apenas uma função da forma que lhes deu sentido. Claro que um filme pode ser descrito em linguagem verbal, mas não é possível trazer à tona o mesmo sentido nem o conteúdo subentendido que o caracteriza.

Apenas nessa breve apreciação, já podemos perceber que a adaptação é um tema rico e suscita várias teses. De acordo com Ismail Xavier (PELLEGRINI et. al, 2003), a adaptação literária para o cinema pode ser pensada em muitas dimensões, guiando a análise do crítico por muitas veredas. Por exemplo, Umberto Eco (1995) assinala que uma espécie de homologia estrutural como uma forma de análise entre os dois gêneros se justifica e se torna possível, exatamente porque a base comum de ambas é serem “artes de ação”. Um levantamento de homologias deve ser entendido como a análise de fenômenos que pertencem a ordens diferentes, mas que são descritíveis e interpretáveis, porque apresentam semelhança de estrutura e de origem. Falar em homologias de estrutura é traçar analogias num processo descritivo preliminar o qual, depois, permitirá uma interpretação baseada em reflexos. E isso não é o mesmo que eleger a metáfora como método empírico.

Quer isso dizer que o trabalho do crítico não poderá se expressar por metáforas? Não: o trabalho do crítico não é algo quantitativo e claro que ele pode versar a partir de metáforas. Ismail Xavier (PELLEGRINI et. al, 2003) comenta que, normalmente, encontramos, no trabalho da crítica, a postulação de equivalências como: a fotografia do filme reproduz a atmosfera do romance ou que o ator compõe bem o caráter do protagonista etc., ou seja, predomina a ideia da filmagem como a recomposição de efeitos e sentidos da obra literária. Essas analogias entre palavras e imagens pertencem ao que chamamos de estilo. Assim, ao fazerem esse tipo de intercâmbios, transportam o que é específico ao texto literário e o processam no que é específico ao cinema (fotografia, montagem, ritmo, trilha sonora etc.). Há, nisso, uma pressuposição de que há um modo de fazer uma determinada coisa, no cinema, que é análoga ao modo como se obtém certos sentidos no livro. Porém, “modos de fazer” se referem propriamente ao estilo e, por isto, essa analogia que sugere

equivalências está baseada na observação de uma medida de ritmos, tonalidades, distâncias, associadas a emoções e experiências e que correspondem também a um uso figurativo da língua escrita. Esse uso permite que a imagem e a palavra componham semelhanças expressas em metáforas e metonímias. E esse é o terreno no qual a avaliação da passagem decisiva do romance à película é mais complicada para o crítico, porque a discussão em torno das equivalências perpassa pela sensibilidade e percepção pessoal. Mesmo que haja instrumentos conceituais de análise, para Xavier, a esfera do estilo se põe como algo menos consensual na obtenção de resultados do que, por exemplo, as observações feitas sobre as alterações no enredo ou sobre os aspectos das formas narrativas. Isso porque esses dois fatores pertencem ao campo comum de interseção entre cinema e literatura, no qual os procedimentos de ambos podem ser descritos com as mesmas noções.

De acordo com Johnson (1982), as teorias cinematográficas tradicionais definem o plano, a unidade elementar do discurso fílmico, como o equivalente a uma palavra na linguagem verbal, numa tentativa de equalizar as teorias do signo linguístico para a análise dos signos do cinema. Então, a unidade do filme é a imagem ou o iconema com aquele complexo de signos áudio-visuais, que constituem um imaginário, com um significado autônomo e intencional. Ora, mas a premissa do signo linguístico não é exatamente seu sistema dual: significante e significado? A dupla articulação também pode ser aplicada ao cinema se estabelecermos primeiro um modelo escalonado de articulações. E, assim, como as palavras se combinam nas frases, os planos se combinam em sequências. Mas, segundo o autor, falta, a tais teorias, uma profunda investigação da natureza da unidade linguística e da imagem. Para ele, é estéril encontrar equivalências entre palavras e plano; um único plano fílmico, mesmo o mais simples, é muito mais complexo que uma palavra. Eco (1995) nem se estende ao plano para refutar essa comparação. Segundo ele, a imagem por si só já é composta de muitos signos, signos estes procedentes de diversos códigos que interagem entre si ao longo do desenvolvimento diacrônico do filme.

Tais comparações reverberam, também, na equivalência entre a montagem fílmica e a gramática ou a sintaxe na linguagem. Neste sentido, a montagem pode ser definida como o corte e a reorganização sintagmática do material que foi filmado. Porém, não podemos

depurar uma gramática cinematográfica universal, pois cada filme desenvolve sua própria gramática ou regras para a combinação de planos.

Estudos mais recentes se afastam um pouco das correntes mais tradicionais. Brito (2006), por exemplo, propõe uma análise comparativa baseada nas possíveis afinidades semióticas entre a linguagem verbal do romance e a iconicidade do filme. Para isso, ele se vale do aprimoramento do modelo de perspectiva dedutiva de Francis Vanoye de “redução” e “adição”¹⁰. Além dessas duas operações, Brito propõe as operações “deslocamento” e “transformação”¹¹, sendo que esta pode se subdividir em “simplificação” e “ampliação”, para descrever o que acontece na passagem da estrutura literária para a cinematográfica. Segundo o autor, tais operações podem ser constatadas em três níveis elementares: enredo, personagens e linguagem.

Dentro da ideia de tradução (ou mesmo de diálogo) ou transposição, *LavourArcaica* (2001) chama a atenção de importantes críticos do cinema. Ismail Xavier (PELLEGRINI et. al, 2003), por exemplo, considera esse filme como um caso exemplar de tradução em que as equivalências literatura-cinema foram bem sucedidas.

Porém, talvez, aqui, a ideia de tradução explicitada brevemente por Randal Johnson seja a mais acertada para definir o tipo de adaptação feita pelo cineasta. Para ele, a tradução deve ser um processo recriativo no qual o tradutor precisa mergulhar profundamente na obra a ser traduzida, pois, além de um ato de recriação, caracteriza-se por uma leitura crítica do romance original. Luiz Fernando Carvalho conta, em seu livro *Sobre o filme LavourArcaica*¹² (2002, p.30), que se debruçou sobre a obra de Raduan Nassar sem recorrer a roteiros ou *storyboards*: “Eu me ofereendi, me joguei de corpo e alma nos braços daquele texto”. Segundo ele, a poética do romance é de uma riqueza visual tamanha, que lê-lo foi já visualizá-lo para o cinema, entendendo o porquê da escolha daquelas palavras pelo escritor: “[...] eu tinha visto um filme, não tinha lido um livro” (CARVALHO, 2002, p.35). Assim, o

¹⁰Redução é o processo que descreve os elementos que figuram no romance, mas que não estão no filme e a adição é o inverso, elementos que não estavam no romance e que estão no filme.

¹¹Esses dois processos descrevem os elementos que estavam ou no romance ou no filme, mas que aparecem de outra forma ou no romance ou no filme.

¹² Esse livro é a transcrição de uma entrevista cedida por Luiz Fernando Carvalho no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, contando com a presença dos críticos: José Carlos Avelar, Geraldo Sarno, Miguel Pereira, Ivana Bentes, Arnaldo Carrilho e Liliane Haynemann.

trabalho se deu a partir da necessidade que ele tinha de elevar a palavra a novas possibilidades, traçando novos significados e imagens. E, talvez, aqui, seja interessante dizer que também não há diálogos adaptados. O texto do filme é o texto do livro e, por isso, os atores estudaram muito o romance antes mesmo de começarem a filmar.

No entanto, por causa dessa relação que o cineasta estabeleceu entre palavras e imagens, ele rejeita, principalmente, a ideia de adaptação e, muito provavelmente, a ideia de transposição e de tradução, seja ela recreativa ou não. Pois, para ele, o que ocorreu a todo o momento foi um diálogo das palavras com as imagens do filme. Tanto que as aproximações com a literatura se estendem até a montagem, à maneira como as cenas foram filmadas: “A câmera, portanto, seria uma caneta ou um olho. Estaria voltada mais para dentro do que para fora. Não haveria cartões postais, só paisagens interiores” (CARVALHO, 2002, p.37).

José Carlos Avelar (CARVALHO, 2002), que acompanhou de perto os processos de montagem, diz que foi muito curiosa a forma como Luiz Fernando Carvalho trabalhou nisto. Ao invés de resolver primeiro a estrutura geral para depois passar para os fragmentos – ruídos, luzes, cortes etc. –, o diretor optou por montar uma sequência inteira com todas as características e depois passar para a seguinte e assim por diante. Isso porque, para ele, uma sequência deveria chamar a seguinte, como se existisse, em cada uma, um subtexto feito de imagem que corporifica a sequência que está por vir. E esse subtexto pode ser um ruído, uma música, um tempo de duração do plano, ou seja, alguma coisa do conjunto da linguagem já faz brotar a outra. E isso suaviza os cortes; principalmente, o corte enquanto elemento artificial e exterior à obra¹³. Os cortes deveriam deixar de ser um efeito para se transformarem em ilusão. Dessa forma, os cortes funcionariam como um elemento dramático tal qual uma “mão que vai desfiando um novelo” (CARVALHO, 2002, p. 59).

A montagem concebida dessa maneira foi necessária pela falta de um roteiro. Como não havia indicações anteriormente escritas, o diretor encontrou uma forma de “deixar” embutidas nas cenas os significados das cenas posteriores. Mas, para ele, tal concepção de

¹³ Para esse trabalho, o tipo de montagem elaborada compõe um dos efeitos do sublime, marca maior da tradução da obra literária. Isso porque o espectador apreende o que está sendo mostrado (a forma como se mostra) sempre numa expectativa que, nesse caso, é uma expectativa da dor, sentida já na forma do filme. Claro que essa dor vem acompanhada pela beleza extrema da sequência por vir.

montagem foi também uma exigência do próprio texto: “O texto exigia isso, esse movimento sensorial da montagem, de uma coisa saindo de dentro da outra para gerar o todo” (CARVALHO, 2002, p. 61). Esse processo de montagem não compromete a estrutura geral e, sim, põe em jogo a sutileza e obriga o diretor a trabalhar o tempo todo com a dúvida. Nesse filme, a montagem é reflexão.

No entanto, mesmo que haja indicações de uma cena para outra, as sequências têm total autonomia, são quase como “pequenos contos” (BENTES *apud* CARVALHO, p. 67) em que há “microclímax” em cada uma. Porque o filme segue à deriva, percorrendo os fluxos de consciência da narrativa literária. Luiz Fernando Carvalho sempre procurou trabalhar com a ideia de circularidade da montagem “como uma linha em aberto, um redemoinho” (CARVALHO, 2002, p. 74). A continuidade das sequências é entregue ao espectador, à imaginação de cada um:

É ele quem fecha a coisa e como fecha, eu estou ali apenas lançando retalhos do tempo, vocês estão é sendo chamados emocionalmente para o serviço, costurem à vontade. Às vezes, eu entrego uma imagem, às vezes eu entrego um som... Foi assim, eu tentei trabalhar a montagem de uma forma sensorial o tempo inteiro. Às vezes eu me demorava muito, muito mesmo, pra passar de um plano para outro, porque eu ficava vendo o corte, minha imaginação não era convidada a fazer as passagens (CARVALHO, 2002, p. 74).

Nesse sentido, a música ajudou muito. A trilha sonora do filme ficou a cargo de Marco Antônio Guimarães que improvisou a partir do romance. Guimarães fez uma intensa pesquisa sobre a sonoridade árabe, sobre a questão da circularidade na música árabe. Luiz Fernando Carvalho queria algo próximo ao clássico de Vila Lobos e ao mesmo tempo queria manter a ferrugem do Uakti, produzindo uma textura arcaica. A sonoridade deveria ser ao mesmo tempo impressionista, difusa e cortante, mais puxada para as cordas com a tessitura mais áspera.

A fotografia do filme ficou por conta de Walter Carvalho. Ele e o diretor trabalharam em cima de improvisações a partir das referências da literatura em relação à luz e à escuridão. Porém, essas referências foram extravasadas no filme a ponto de se tornarem parte da atmosfera construída. Para tanto, a fonte de inspiração foi a pintura tenebrista espanhola, que representa um período próximo à dominação do Império Árabe na Península

Ibérica, com uma grande predominância dos fundos negros e a presença dos dourados. Características, essas, que também dialogam com pintores como Rembrandt, El Grecco, Caravaggio, Tiziano, Van Gogh, Degas, Munch, Millet, Cézanne, Jorge de Lima (pintura e poesia). Alguns closes de rostos afilados lembrariam os cristos de Velásquez e também a iconografia russa, sobremaneira, no que se refere à religião ortodoxa cristã.

De acordo com o diretor, os fundos pretos e os estouros de luz regem o desaparecimento das imagens para assim compor a imaginação do espectador, “aquela que ele traz de si mesmo enquanto memória” (CARVALHO, 2002, p. 102). A escuridão também ajuda a compor a solidão e a experiência de André. Os contrastes entre a escuridão e o grande claro também ajudam a dupla leitura entre o sagrado e o profano.

A integração entre o claro e o escuro se deu a partir da orientação do romance. O romance tece esse embate de forma absoluta, amalgamando a ideia da luz aos sentimentos, à manifestação do corpo de André. De parte de sua exteriorização e interiorização. Assim, a tradução se guiou por meio desses deslocamentos, não só da luz, mas dos estados de alma.

Nesse trabalho, acreditamos que a engrenagem fundamental usada para verter a obra literária em obra cinematográfica ocorre por meio dos efeitos do sublime. O sublime pode ser alcançado pela fotografia, em seus efeitos de claro e escuro, que traduz a atmosfera do romance; pelos sentidos literários que são extravasados; pelo uso de imagens que remetem a uma simbologia cristã; pela *voz off* que representa o narrador na literatura etc. e ainda, o sublime ajuda a traduzir os limites entre dor e beleza que são fundamentais na literatura e podem ser sentidos plenamente pelo espectador do filme. Nesse sentido, interessam-nos, principalmente, as relações estabelecidas entre a palavra e a imagem. Quais são as diferenças de apreensão de uma de outra pelo leitor e ou espectador? É mesmo possível traduzir ou produzir o mesmo efeito provocado pela palavra?

As diferentes apreensões da palavra e da imagem pelo espectador são preponderantes para a escolha do sublime como meio ideal para conseguir efeitos próximos ao da literatura no cinema.

1.1. Palavra e imagem

De acordo com Epstein (1983), a imagem cinematográfica se presta pouco à esquematização que possibilitaria “uma classificação rigorosa, necessária, a uma arquitetura lógica e um pouco complicada” (EPSTEIN, 1983, p. 293). A imagem é, na verdade, um símbolo muito próximo à realidade sensível que é por ele representada, enquanto a palavra pode ser considerada um símbolo indireto, construído pela razão e, por isso, mais afastado do objeto. A palavra, para emocionar o leitor, tem de atravessar novamente pelo caminho da razão que a produziu. A razão deve decifrar e organizar logicamente esse signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, isto é, antes que essa evocação esteja preparada a suscitar os sentimentos. A imagem animada, por sua vez, forma desde sempre uma representação “semipronta” que se conduz à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio.

A frase produz uma mensagem incapaz de suscitar um estado sentimental *a priori* enquanto sua fórmula não for traduzida por meio de operações intelectuais, que reúnem e interpretam, numa ordem lógica, proposições abstratas para deles concluir uma síntese mais concreta. Já a extrema simplicidade com que se organiza uma sequência cinematográfica, na qual todos os elementos são figuras particulares, requer somente um esforço mínimo de codificação e ajuste para que todos os elementos da tela adquiram um efeito de emoção. Na literatura, mesmo os escritores que tentaram se libertar do constrangimento do raciocínio lógico conseguiram apenas complicar e dissimular a estrutura lógica da expressão que está fundamentada numa operação gramatical e que, para ser compreendida e sentida, precisa não apenas de uma sensibilidade sutil, mas também de uma habilidade técnica “semelhante à de um virtuose em palavras cruzadas” (EPSTEIN, 1983, p. 294). O filme, “por sua incapacidade em abstrair, em razão da pobreza de sua construção lógica, da sua impotência em formular deduções, está dispensado de recorrer a laboriosas digestões intelectuais” (EPSTEIN, 1983, p. 294). Dessa forma, o livro e o filme se opõem: o texto tange os sentimentos por meio do uso da razão e as imagens na tela fluem sobre o “espírito da geometria para, em seguida, atingir o espírito do refinamento” (EPSTEIN, 1983, p. 294).

Segundo Epstein (1983), a razão está em posição de exercer uma influência maior e um controle mais eficaz sobre as sugestões advindas da leitura do que sobre aquelas

produzidas pelo espetáculo cinematográfico. Mas, mesmo que um texto seja imbuído de dinamismo sentimental intenso, parte desta energia se perde nas operações lógicas a que os signos se submetem antes de se transformarem em convicções. Pois, o uso da lógica necessita da crítica. Mesmo quando há uma tentativa de disseminar o irracional ou o ilógico, o texto ainda é um caminho vigiado pela razão, um caminho em que a ideia antecipa e governa o sentimento.

Em contrapartida, as representações feitas pelo filme, submetidas apenas a uma triagem lógica e crítica muito sumária, perdem pouco de sua força emocional e tocam com força a sensibilidade do espectador. Esse maior poder de contágio é tamanho que a primeira apreensão lógica é tão fugaz que a ideia, de fato gerada pela imagem, só se processa depois que o sentimento foi envolvido e sob sua influência. Mesmo quando convicções são ampliadas ao longo de um filme e posteriormente confirmadas, o filme continua a ser um caminho pouco racional, “um caminho sobre o qual a propagação do sentimento ganha velocidade sobre a formação da idéia. É um caminho romântico acima de tudo” (EPSTEIN, 1983, p. 295).

A leitura, por sua vez, ajuda a desenvolver qualidades como abstrair, classificar, deduzir, etc. Já o cinema atua primeiramente sobre as faculdades mais antigas, a emoção e a intuição. O livro é um agente de intelectualização enquanto que o filme reaviva uma mentalidade mais instintiva. Obviamente, razão e emoção não estão separadas e não poderíamos delimitar estes dois fenômenos exatamente: quando um ou o outro age? No entanto, por uma questão didática e uma tentativa de explicar a apreensão por parte do leitor / espectador fizemos uso dessa observação.

O cinema, por ser “uma escola de irracionalismo, de romantismo” (EPSTEIN, 1983, p.295), manifesta novamente características demoníacas, que, inclusive, procedem do demonismo primordial da fotogenia do movimento. O exercício predominantemente intelectual procura, por meio de regras fixas, impor certa medida, certa estabilidade dos fluxos e defluxos contínuos que interagem com o domínio afetivo. A razão não é imutável, no entanto, constitui o fator mental de menor mobilidade. Assim, para Epstein (1983), a fotogenia já deixava antever que a interpretação racional do mundo seria menos a representação cinematográfica do que uma concepção intuitiva, sentimental.

O filme é capaz de suplantando a leitura em influência. Geralmente, o filme se dirige a uma plateia maior e mais diversificada que um público de leitores, pois não exclui os analfabetos ou semiletrados; não se limita aos falantes de determinado idioma ou dialetos; inclui até os surdos e mudos.

De acordo com Epstein (1983), há um parentesco entre o modo como se formam os valores significativos de um cinegrama e de uma imagem onírica. No sonho, todas as representações recebem um sentido simbólico, geralmente diferente de seu sentido comum prático. Por exemplo, um objeto qualquer de uso pessoal pode representar uma pessoa querida, desencadeando todo um complexo afetivo. Assim como a idealização do filme a idealização do sonho não constitui uma verdadeira abstração, pois o sonho não produz signos tão comuns e impessoais para a criação de uma álgebra universal. Ao contrário, essa idealização só faz crescer, por meio de associações afetivas, a significação de uma imagem até outra pouco menos concreta, no entanto, mais ampla e mais definida, porém igualmente pessoal.

Mas, a analogia entre a linguagem do filme e o discurso do sonho não se restringe ao simbolismo ou ao sentimentalismo presente no significado de certas imagens. Tanto quanto o filme, o sonho é capaz de ampliar e isolar detalhes representativos, produzindo-os no primeiro plano dessa atenção que eles mobilizam inteiramente. O sonho e o filme desenvolvem um tempo próprio que difere amplamente do tempo exterior. Todas essas características comuns presentes no sonho e no filme têm identidades semelhantes que constituem discursos visuais. Disso é possível concluir que o cinema pode transformar-se no instrumento apropriado à descrição da vida mental profunda, da qual a memória dos sonhos seria um bom exemplo.

Quando o sono liberta do controle da razão (mesmo que parcial), a atividade mental não se torna anárquica. No sonho, há uma ordem que consiste principalmente por associações de contiguidade, por semelhança, e cuja organização geral está vinculada a uma orientação afetiva. O filme também está apto a reunir imagens conforme o sistema “irracional” onírico uma vez que, diferente da lógica do pensamento enunciado pela língua escrita ou falada, lança mão de imagens carregadas de valores sentimentais. As dificuldades

que o cinema tem para expressar ideias racionais antecipam a facilidade com que traduz a poesia de imagens, que é o significante do instinto e do sentimento.

Por isso que ao invés de imitar os processos literários, o filme deve se empenhar em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, construindo um sistema de expressão de muita sutileza, “de extraordinária potência e rica originalidade” (EPSTEIN, 1983, p. 297). Assim, a linguagem cinematográfica não se perderia em esforços para imitar ou repetir o que a palavra e a escrita significam com facilidade. Quando isso é posto de lado, a trama cinematográfica se aproxima da realidade subjetiva, naquilo que esta tem de obscura e verdadeira; revelando personagens com vida interior profunda, imagens cheias de simbolismos, “seu império inquietante de sombras carregadas de sentimento e instinto” (EPSTEIN, 1983, p. 298).

Já que a representação visual reina absoluta sobre esse feudo romântico e diabólico, o cinema – é preciso repetir – surge como que expressamente designado para difundir o seu conhecimento. E, se este instrumento puder, deverá contribuir preponderantemente para estabelecer e divulgar uma forma de cultura quase ignorada até agora e que a psicanálise, por outro lado, começa a esboçar. Cultura reputada como perigosa para a razão e para a moral, como se pode deduzir, uma vez que ela se baseia no estudo do eu afetivo, irracional e cujos movimentos são anteriores a toda operação lógica ou ética. Cultura essa, porém que lado a lado com a descoberta dos domínios do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, instaura a ciência do infinitamente humano, do infinitamente sincero, e que é mais maravilhosa e mais necessária, talvez, que todas as outras, uma vez que ela remonta às fontes do pensamento que julga sobre toda a grandeza e toda pequenez. Se é normal que o homem tenha vertigem ao sondar seus próprios abismos, tanto quanto ele sentiu ao tentar pela primeira vez apreender a imensidão das galáxias ou a infinitude dos elétrons parece pueril levar tais desconfortos tão a sério, a ponto de identificá-los como avisos providenciais destinados a demarcar profilaticamente o limiar dos conhecimentos nocivos. (EPSTEIN, 1983, p. 298).

2. As raias do sublime

Onde eu tinha a cabeça? Que feno era esse que fazia a cama, mais macio, mais cheiroso, mais tranqüilo, me deitando no dorso profundo dos estábulos e dos currais? Que feno era esse que me guardava em repouso, entorpecido pela língua larga de uma vaca extremosa, me ruminando carícias na pele adormecida? Que feno era esse que me esvaía em calmos sonhos, sobrevoando a queimadura das urtigas e me embalando com o vento no lençol imenso da floração dos pastos? Que sono era esse tão frugal, tão imberbe, só sugando nos mamilos o caldo mais fino dos pomares?” (NASSAR, 2002, p.50-51).

De acordo com Mauerhofer (1983), opera-se na consciência do homem moderno uma mudança psicológica crucial quando ele entra numa sala de cinema. Geralmente, ele vai ao cinema em busca de distração e até de instrução. Nesse sentido, pouco lhe importa as condições técnicas e sócio-econômicas das indústrias cinematográficas que possibilitam que os filmes sejam vistos. Mas, junto a essas motivações de cunho subjetivo, há fatores objetivos, tais como a mudança psicológica da consciência que acompanha automaticamente o simples fato de ir ao cinema.

Esse ato, chamado de “situação cinema” (MAUERHOFER, 1983, p. 375), tem como um de seus primeiros aspectos o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas perturbações visuais e sonoras corriqueiras. Na verdade, o cinema ideal seria aquele em que reinasse o silêncio absoluto e não houvesse nenhum tipo de perturbação visual como pontos de luz. O ideal seria que apenas a própria tela e a trilha sonora fizessem parte dessa experiência para que assim a exibição de um filme obtivesse seus melhores resultados. Os efeitos psicológicos ocorridos devido à permanência dentro de um quarto escuro podem ser agrupados numa sensação enorme de tédio.

Uma vez dentro da “situação cinema”, ocorre uma alteração na sensação de tempo, no sentido de retardamento do curso normal dos acontecimentos. Ou seja, a impressão subjetiva é a de que o tempo discorre mais lentamente do que quando, sob o efeito da luz natural ou não, somos mantidos a certa distância de nossa experiência temporal.

A sensação de espaço na “situação cinema” também é alterada. A iluminação insuficiente, por exemplo, torna as formas dos objetos menos definidas, concedendo à imaginação maior liberdade de interpretação do mundo que nos rodeia. Quanto menor a capacidade do olho humano de discernir com clareza a forma real dos objetos, maior o papel exercido pela imaginação que é capaz de fazer um registro subjetivo da realidade ainda visível. Essa mudança da sensação de espaço inibe parcialmente a barreira entre a consciência e o inconsciente; portanto, segundo Mauerehof (1983), não se pode descuidar do papel do inconsciente na experiência cinematográfica.

Os efeitos psicológicos da sensação modificada de tempo e espaço, tédio e a imaginação exacerbada desempenham funções decisivas na “situação cinema”. O filme exibido na tela vem de encontro tanto ao tédio como a imaginação exacerbada, servindo de alívio ao espectador que adentra numa realidade muito diferente, produzida pelo filme.

De imediato, ocorrem dois fenômenos significativos: a imaginação excitada se apodera do filme que inscreve, na tela, por meio visuais, uma ação específica. Concomitantemente, a sensação modificada de tempo gera um desejo de ação intensificada. É mais difícil acompanhar um filme cujo desenrolar assume o ritmo da vida real. Geralmente, o espectador prefere histórias mais concentradas; espera exatamente uma continuidade intensificada da ação. Caso esse seu desejo for insatisfeito, a sensação de tédio, até então “sublimada”, retornará. E aí o filme será experienciado como cansativo: “A propósito, é importante assinalar que a impressão de chato decorre, não do filme propriamente dito, mas do estado de consciência alterado do espectador” (MAUERHOFER, 1983, p. 377). Para o autor, apenas para fins simbólicos ou de intensificações do efeito dramático, algumas cenas da vida comum podem ser representadas em seu ritmo “real”. Nesses casos, a tensão interna e a implicação simbólica afastam temporariamente a constante ameaça do tédio.

Paralelamente à sensação alterada de tempo (e tédio), ocorrem os efeitos da sensação alterada de espaço (e o trabalho da imaginação). A rapidez com que esses efeitos surgem é proporcionada por outro elemento característico da “situação cinema”, “o estado passivo do espectador” (MAUERHOFER, 1983, p. 377). Esse estado acontece de forma espontânea. Anônimo e confortavelmente sentado numa sala isolada da realidade cotidiana,

o espectador aguarda pelo filme em total passividade e receptividade. Essa condição gera uma afinidade psicológica entre a “situação cinema” e o estado de sono. Entre os dois casos, há uma relação significativa na qual ambos supõem uma fuga da realidade: a escuridão como requisito básico para dormir e assistir a um filme e um estado de passividade voluntário.

A “situação cinema” com seus atributos de tédio, de imaginação exacerbada e passividade voluntária faz com que o inconsciente se comunique com a consciência em maior grau do que normalmente:

Todo o nosso arsenal de repressões é ativado. Ao configurar-se a experiência cinematográfica, desempenham papel decisivo nossas frustrações, nossos sentimentos de imperfeita resignação e nossas inviáveis ou malogradas fantasias que se desenvolvem, por assim dizer, na fronteira da situação cinema (MAUERHOFER, 1983, p. 377).

A experiência de um filme jamais é idêntica para duas pessoas. De todas as experiências a do cinema é a mais individual – a interpretação de um filme, dentre outras coisas, relaciona-se com o que dita o inconsciente de cada um.

A psicanálise já aborda com frequência o problema das fantasias e dos sonhos que ocorrem nos primeiros instantes de adormecimento. Isto é, aborda esse fenômeno fronteiro entre a consciência plena, inteiramente desperta, e o sono mais profundo. Esses fenômenos têm como característica a consciência da realidade (embora ainda não completamente desligada) que se encontra privada de suas características críticas sem que o inconsciente tenha assumido o controle da atividade psíquica. Não pode ser ignorado que há muita afinidade entre a situação cinema e as fantasias: “A experiência cinematográfica oferece material plausível para as fantasias e os sonhos acalentam inúmeras pessoas” (MAUERHOFER, 1983, p. 378).

Outro efeito psicológico da “situação cinema” é o anonimato do espectador. Mais que no teatro, a sala de cinema conserva uma escuridão tamanha e não propicia o contato entre os espectadores, o que torna o cinema uma experiência muito mais individualizada. Nos concertos e nos teatros, os intervalos propiciam pelo menos o contato visual entre os espectadores. No cinema, a presença do vizinho é apenas percebida: “ele, em geral já está lá quando chegamos, e já partiu quando saímos” (MAUERHOFER, 1983, p. 378). No teatro e

nos concertos, as individualidades dos espectadores se unem em uma comunidade emocional de experiência objetiva. No cinema, a participação individual é mais intensa e o indivíduo é remetido às suas associações mais íntimas. E isso é intensificado pelo fato de não estabelecermos contato objetivo com os artistas que vemos na tela. Para o espectador, eles não passam de artistas criativos que representam seus desejos mais secretos.

Todos esses elementos presentes na “situação cinema” são os alicerces da “psicologia da experiência cinematográfica” (MAUERHOFER, 1983, p. 380) cujos efeitos são múltiplos. A importância do cinema na vida do homem moderno decorre também dessas condições psicológicas peculiares e da grande extensão do seu raio de influência.

A “situação cinema” e o modo como vivenciamos as imagens cinematográficas, diferente de quando lemos, propiciam a ação dos efeitos do sublime no espectador. O sublime como linguagem de tradução fílmica capta o gozo, desejo e dor / angústia presentes no romance e reverencia a forma literária na medida em que também se torna poesia e nos revela uma metalinguagem.

De acordo com o *Dicionário de Filosofia* (ABBAGNANO, 2000), a palavra sublime foi usada primeiramente, no século I a.C., para designar a forma linguística, literária ou artística que expressasse sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres. Depois, com Quintiliano e Croce, a concepção de sublime se estendeu também para ações ou atitudes consideradas elevadas, cuja força motriz era advinda de uma moral poderosíssima.

Em sentido estrito, o sublime é o prazer proveniente da imitação ou da contemplação de uma situação de dor. Tal concepção está atrelada fortemente ao conceito de tragédia desenvolvido por Aristóteles (1973) no qual a tragédia deve produzir terror e piedade por meio da imitação. O terror e a piedade suscitariam a catarse¹⁴ no público espectador, numa espécie de purificação desses sentimentos.

¹⁴ A catarse, em Aristóteles (1973), não está ligada à moral, mas tem suas origens na descoberta da medicina e que, neste sentido, teria um efeito de alívio, combinado ao prazer. Mas, para que haja a catarse, o mito não deve representar homens muito bons que passam da boa para a má fortuna e nem homens malvados que passem da má para a boa fortuna, porque isto não suscitaria nem terror nem piedade no espectador. O homem representado tem que ser um intermediário.

Hume, no século XVIII, ao repensar os conceitos de Aristóteles, questionou como inexplicável o prazer que os espectadores sentiam ao ver uma representação que suscitasse paixões desagradáveis. As análises de Hume foram importantes na medida em que serviram como fundamento para o trabalho de Burke (século XVIII) que fez uma distinção essencial entre o Belo e o Sublime. Para ele, as origens desses conceitos diferem: o primeiro estaria calcado no prazer enquanto que o segundo, na dor. Essa diferença de naturezas seria primordial para quem se propusesse a suscitar paixões.

Sendo assim, as causas do sublime seriam o terror, a dor e as situações de perigo em geral que, para Hume e Burke, produziriam prazer pelo exercício ou pelo movimento que a dor provocaria no espírito. Mas, para que este prazer ocorra é preciso que o espírito esteja resguardado do perigo real (espectador, no caso). Por isso, que Burke pontuou que a sensação não seria bem um “prazer”, mas um “horror deleitável” (p.923), uma espécie de tranquilidade frente ao terror, proveniente do instinto de conservação humana.

Depois, Kant (1764) expressou as ideias de Hume e Burke com maior rigor conceitual, moldurando-as em uma forma clássica. Segundo ele, o sentimento do sublime teria dois componentes fundamentais: a apreensão de uma dimensão desproporcional às faculdades sensíveis do homem (“forma matemática do sublime”) e o reconhecimento dessa desproporção ou ameaça e, portanto, de se sentir superior a ambas. Por isto, que o autor definiu o sublime como algo que agrada pela sua oposição ao interesse dos sentidos. Ou seja, ao advertir a natureza terrível ou a desproporção do sublime, o homem, exatamente por adverti-la, sabe que não é escravo desta natureza e se reconhece livre perante ela.

Schiller (1793) reforçou os conceitos desenvolvidos por Kant, ao afirmar que o sublime é o objeto que, se representado, sentimos a fragilidade de nossa natureza física. No entanto, ao mesmo tempo, percebemos a superioridade de nossa natureza racional, “seu caráter ilimitado” (2000, p.923). O sublime, nestes termos, é um objeto que, perante o qual, os homens são fisicamente fracos, mas, moralmente superiores, devido à força de suas ideias. O autor ainda dividiu o sublime em teórico e prático. O teórico estaria em conflito com as condições do conhecimento sensível e o prático estaria em conflito com o instinto

de conservação. No sublime prático, distinguiu o prático contemplativo do sublime prático patético.

Hegel expressou o sublime através da expressão opositiva “infinito-finito” que vem a ser o modo como o sublime se exprime (infinito) sem conseguir encontrar, no mundo das aparências, um objeto que consiga reter esta representação (finito): “as formas por meio das quais aquilo que se manifesta é também abolido, de tal sorte que a manifestação dos conteúdos é também a superação das expressões, é a sublimidade: portanto, esta não consiste” (ABBAGNANO, 2000, p.924). Em função disto, Hegel viu como sublime uma forma especial de arte, mais especificamente a arte simbólica. Então, a dor e a situação de perigo, presentes no sublime, foram substituídas pelo indizível e pela majestade da “substância infinita”.

Schopenhauer considerou o sublime como um objeto cuja representação seria um convite à contemplação pura, algo hostil para a natureza humana objetiva (cujo corpo é a maior expressão), por isto, opondo-se, tornando-se hostil e ameaçadora ao homem.

Santayana (1896), último pensador a expor o conceito de sublime nesses aspectos, postulou que o terror, presente no sublime, faz com que nos refugiemos dentro de nós. A partir daí, como num movimento de ricochete, tomamos consciência da segurança ou nos tornamos indiferentes em relação ao objeto e isto faz com que sintamos o distanciamento e a libertação em que consiste o sublime.

O sublime ultrapassa a beleza e a harmonia; tem que ver com a tensão e a escuridão (o belo seria a claridade). Caminha entre a imaginação e a razão. O sublime compreende uma espécie de mistério, por isto, transita também pelo sagrado.

Diz Seligmann-Silva (2006) “o sublime mistura temas ligados à beleza, ao feio, ao terror e ao medo. Nele sexo e morte se encontram”; “Agora podemos dizer que ocorre mais ou menos o contrário: o ‘belo’ foi expulso do campo do estético. Agora acreditamos mais na ‘beleza’ do feio e na ‘sublimidade’ do mal.”

Na literatura, podemos encontrar o sublime na tragédia, mas, principalmente, na literatura de testemunho. Nesses textos, o salto do horror para o sublime acontece a partir

da estética¹⁵, através das palavras e da emoção. A qualidade da estética se torna muito importante numa obra literária: o uso magistral das palavras coloca o sublime em sentido paralelo ao belo (são nuances diferentes) e transforma o comum em extraordinário, haja vista Edgar Allan Poe e Machado de Assis. E, em literatura nacional mais recente, a obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar (1975), cujo texto “palavroso” assemelha-o às formas de condensação da poesia. O sublime, nesse caso, não é sentido, e, sim, racionalizado, percebido pela beleza da estrutura e não necessariamente funciona como meio de apreensão e libertação.

A obra de Nassar (1975) é permeada pelo apuramento estético dado ao tema, que representa a “dor” calcada na filogenia¹⁶. É o espaço de reunião de sexo e morte, de sublimidade do amor incestuoso – interdito em todas as culturas. Na medida em que a história localiza na infância a origem de toda a constituição subjetiva, o discurso “demonstra” a impossibilidade do resgate fiel do vivido: “que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (LIMA *apud* NASSAR, 2002, p.07). Sabrina Sedlemayer (1997, p. 30) pontua: “O que fazer diante das imagens já passadas, já perdidas da infância, que teimam em assombrar o presente?”. Incitar a memória é, muitas vezes, uma tentativa angustiada de acordar o recalcado. Nem todas as lembranças são acessíveis ao processo de escrita. Nesse sentido, as imagens perdidas são transmutadas em metáforas (ou metonímias), em apuramento estético.

Se assim é na literatura, como seria representado o sublime no cinema? É preciso saber que o processo de absorção das imagens se processa de forma diferente na mente humana que a leitura das palavras. Na leitura, é através da abstração do campo semântico e sintático do texto que podemos formular conceitos e criar imagens mentais a partir deles. No cinema, temos exatamente o percurso inverso: primeiro, sentimos para, depois, racionalizarmos. Sendo assim, a nossa primeira relação com a imagem não é intelectual e nem intuitiva, e, sim, fisiológica. Será que esse processo não seria preponderante para a percepção do sublime? Há pouco comentamos que é exatamente o racional que nos afasta do horror.

¹⁵ Na literatura marginal brasileira, há o horror sem o sublime, por exemplo.

¹⁶ Segundo Freud (1996), a cena primitiva, o incesto e o parricídio seriam o interdito, o inominável e, por sua força, capazes de ordenar todo o sistema da linguagem humana.

O sublime, na obra de Carvalho (2001), é alcançado também por preencher o mote literário com recursos e recriações próprias, e muitas vezes por preencher a verborragia do romance com imagens “silenciosas”. Na obra de Nassar, o interstício entre a angústia e o gozo, que é mínimo e por isso altamente doloroso, é obtido pela apresentação de determinado acontecimento como sendo o primeiro de uma série repetida ou que busca ser recriada com ansiedade (tentativas de retorno à infância para sempre perdida). No filme, este efeito é, muitas vezes, conseguido por uma espécie de suspense instalado, como uma espera constante pela dor, como se o filme trabalhasse a partir de antecipações ou mesmo prenúncios. E ainda, o sublime, na obra fílmica, é criado pela tensão entre o jogo de luz e sombra. Em se tratando de um filme, muitas dessas “características” estão presentes num mesmo quadro (diferente da obra literária em que os eventos são apresentados de forma linear¹⁷) ou representadas por um mesmo elemento. Por isso, também, apenas por uma questão didática, dividimos alguns dos processos em que o sublime acena ou em que se pode experienciar o sublime no jogo de sombra e luz entre as sequências das obras analisadas.

O contraponto entre iluminação (claridade) e escuridão faz lembrar o comentário de Erich Auerbach (1971) no primeiro capítulo de *Mimesis*. Ele compara duas obras: *A Odisseia* e trecho do *Velho Testamento*. Auerbach observa que, na *Odisseia*, Homero apresenta fatos palpáveis, acabados e visíveis em todas as suas circunstâncias, definidos de forma clara em suas relações temporais e espaciais. Até nos momentos de paixão, os personagens de Homero nos fazem conhecer seu interior. Mesmo no canto XIX da *Odisseia*, quando a velha ama Euricleia reconhece Ulisses (que regressa à sua casa incógnito) graças a uma cicatriz na coxa, o que há é um momento de tensão relativamente débil, pois não “se suspende a respiração do leitor ou do ouvinte” (AUERBACH, 1971, p.02). O momento de tensão é distendido pela narração ampla, pelas imagens idílicas e bem

¹⁷ “O signo lingüístico é fundamentalmente convencional, descontínuo, mediato e heterogêneo, feito de partes combináveis e associadas na descrição de cada cena, enquanto que o signo visual é analógico, contínuo, imediato e homogêneo, isto é, feito de cenas apreendidas globalmente, de difícil análise em bloco, ao contrário da linearidade do signo lingüístico.” (SPERBER, 1996: “A passante e o ‘choque’: a experiência da fugacidade no cinema e na literatura” in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n.3. ISSN: 0103-6963.)

iluminadas, que embriagam o leitor. A crise e a tensão (prolongada e retardada) são suspensas temporalmente porque Homero não reconhece segundo planos: sua narração é do presente e contempla as cenas e a consciência plenamente. A cicatriz que aparece no decorrer da ação não emerge da escuridão. Justifica-se no passado e constitui-se como elemento retardador do desenlace.

O estilo homérico, que ilumina cada detalhe da cena, é contraposto ao discurso bíblico (no caso, o sacrifício de Isaac¹⁸), que não tem a função de informar acabadamente o que se passa. Ele alude propositalmente a algo implícito, que permanece oculto. Deus ordena o sacrifício de Isaac em discurso direto, mas não é claro quanto a sua intenção e seu motivo. Assim, este episódio feito de não ditos, de claros e escuros da cena, de tempo e espaço indefinidos, passa a profetizar o sacrifício de Jesus.

Neste contraponto auerbachiano, o que é claro pertence ao campo profano e a escuridão compõe o sagrado.

2.1. O jogo de sombra e luz

O jogo entre sombra e luz é matéria prima nas obras de Caravaggio, pintor barroco do século XVI. Segundo a enciclopédia *Gênios da pintura* (1973), Caravaggio formula um naturalismo diametralmente oposto ao estilo maneirista dos fins do século XVI; introduzindo um tratamento revolucionário da luz, com prisma que decompõe e geometriza os componentes de um quadro. Mesmo sendo recrutado para pintar quadros religiosos, o pintor chocava a Igreja com quadros em que as figuras sagradas eram vertidas em anjos andrógenos, rapazes afeminados e retratos de virgens cujas modelos eram prostitutas. O pintor também mescla o sagrado e o profano em suas pinturas, ao misturar seus temas em um ambiente ou numa caracterização tipicamente plebeia. Suas descobertas foram mais tarde aproveitadas por Rembrandt e Vermeer e levadas às últimas consequências por Cézanne.

¹⁸ É trecho do Gênesis em que se dá a Deus o nome de Eloim. Críticos modernos inferiram que os trechos eloístas foram acrescentados posteriormente a Moisés.

Em Caravaggio, o que está iluminado é o horror – expressões terríveis dos rostos, o olhar horrorizado. Ou mesmo na tensão da musculatura do braço esquerdo do Holofernes como em *Judith decapitando Holofernes*¹⁹ (1595-1596):



Figura I: *Judith decapitando Holofernes* (1595-1596)

Caravaggio deu aos seus quadros dimensão e impacto realista ao usar um fundo sempre raso, escuro, muitas vezes totalmente negro e ao agrupar a cena em primeiro plano com focos intensos de luz sobre os detalhes, geralmente dos corpos em estado de sofrimento. A luz sublinha o horror em contrapartida com o mistério do mundo simbólico do padrão estético aceito. Em que medida a luz apresenta o horror, mas esconde o mistério em *LavourArcaica*? O interdito está escondido – é o contrário daquilo que apresenta o pintor, que não apresenta o belo. Qual é o jogo entre o interdito e o consentido? Esse jogo é complementar ou ele ressignifica o claro e o escuro?

No filme, o intenso jogo de sombra e luz pode ser dividido, *a priori*, entre as sequências do quarto de pensão²⁰ e as da casa da fazenda (ou casa da família),

¹⁹ <http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio22.JPG>

correspondentes à memória do narrador-personagem. A claridade (ou luz) obviamente é própria do espaço rural e a “escuridão”, do quarto. No entanto, esse jogo essencial ecoa a obra literária de modo singular.

O discurso da narrativa do romance *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975) é talhado pelo efeito poético de condensação de palavras nucleares que tanto servem para a compreensão do mesmo, no sentido da ordenação temporal, como servem para efeitos estéticos fundamentais. O lexema “claridade”, estendendo-se também para “luz”, “luminosidade” e “dia claro”, por exemplo, poderia ser considerado, na obra literária, ao mesmo tempo a passagem de tempo da infância para a adolescência e o estranhamento em relação à família: “[...] essa claridade que mais tarde passou a me perturbar, me pondo estranho e mudo, me prostrando desde a puberdade na cama como um convalescente” (NASSAR, 2002, p.28). Esse lexema e suas variantes já brotavam no discurso há algum tempo, principalmente nas lembranças da infância e se intensificaram na última recordação a respeito da mãe. Observemos as passagens: “[...] e redescobrimo a cada lance do dia, ressurgindo através das frinchas, a fantasia mágica das pequenas figuras pintadas no alto da parede como cercadura [...]” (p.27); “era boa a luz doméstica da nossa infância, o pão caseiro sobre a mesa, o café com leite e a manteigueira, essa claridade luminosa da nossa casa [...]” (p.27). Isso ocorre até chegar a um ponto máximo que é exatamente a mudança de tempo e a mudança da atmosfera sobre a qual essa “claridade” está envolta.

No filme, logo no começo, no quarto de pensão, Pedro ordena que André abra as venezianas para que a claridade entre – é quando o nome do filme figura na tela. A claridade também entra: o outro (o irmão mais velho) invade o quarto catedral, onde o silêncio vela a dor profunda. O irmão chega, rompendo o silêncio interior: abrem-se as cortinas, a claridade invade o “quarto-catedral” (cf. o chama Nassar: NASSAR, 2002, p. 9). As sequências “claras” desvelam a memória. A partir de então, os subterrâneos da memória se tornaram visíveis e audíveis.

Outra sequência que utiliza a visão através da janela do quarto para o passado, para a memória, em que há uma claridade intensa, está compreendida no intervalo de tempo em que André abre a janela do quarto de pensão e avista a fazenda. Essa sequência é

²⁰ O quarto de pensão é o lugar onde André se instala ao sair da casa da família.

acompanhada pela *voz off* do narrador: “Desde minha fuga, era calando minha revolta que eu a cada passo me distanciava lá da fazenda. E se acaso eu distraído eu perguntasse: pra onde estamos indo? Estamos indo sempre para casa.”²¹.

As sequências “claras”, obras da memória mais longínqua (momentos da infância), são muitas vezes acompanhadas por um *traveling* horizontal da câmera em que o céu e a claridade (do sol) são focados. Como ocorre, por exemplo, na sequência compreendida no intervalo de tempo 23’: 26’’, 23’: 41’’ em que a imagem é acompanhada por sons de insetos que poderiam representar os sons do acasalamento ou seja representariam a mudança (a claridade também está relacionada à tomada de consciência, que acompanha a chegada da adolescência). A sequência termina pela invasão da claridade total no quadro e som quase ensurdecedor e perturbador dos insetos. Essas incursões da câmera com vistas ao alto, tentando captar a imensidão do céu e do sol poderiam ser claros exemplos do sagrado que também está contido na ideia do sublime. No filme, há uma condensação de significados e claridade, a imagem do sol, astro-rei, é uma impressão do tempo e este também é o Deus ou a representação do sagrado:

Para todos os povos, o sol é um dos símbolos mais importantes, sendo venerado como um deus por muitos povos primitivos e antigas culturas superiores; é representado frequentemente como personificação da luz e, por conseguinte, ao mesmo tempo, da inteligência cósmica suprema, do calor, do fogo e do princípio vital; por nascer e se pôr todos os dias, ele também se tornou a imagem simbólica da ressurreição e, de modo geral, de cada novo começo [...]. O culto do sol estava estreitamente ligado ao culto do soberano [...] No cristianismo, o Cristo é comparado ao sol [...] Para a maioria dos povos, a oposição sol-lua corresponde à dualidade macho-fêmea [...].

Entretanto, o sol pode aparecer também com sentido negativo, sobretudo nos países quentes, como princípio da aridez e da seca e, portanto, como adversário da chuva fecundante [...]; é um símbolo da morte e da desgraça. (LEXIKON, 1997, p.184,185).

O quadro tomado por uma claridade que cega é a consciência, é a mudança, é o sagrado. Mas, aqui, o Deus pode ser tomado como opressor. Há uma reunião de sentidos e com isso uma imagem (visual e sonora) núcleo (entroncamento de significados) que

²¹ Inscrição da fala do narrador em *off*.

levaria, através desse recurso estético – desta metáfora – a um tipo de percepção ou a uma determinada sensação.

Porém, a questão do sagrado, tanto na obra literária quanto na obra fílmica, é complexa: não há só o sentido de opressão ou vigília. O sagrado, em algum momento, é “pervertido” pela linguagem de André. A relação entre o sagrado e o profano (incesto) é construída no sentido de perverter o sagrado na origem de seus próprios dizeres, ou mesmo, na dubiedade de seu verbo: “[...] toda palavra é uma semente: traz vida, energia, pode trazer inclusive uma carga explosiva no seu bojo...” (NASSAR, 2002, p.167). Se pensarmos que Deus é amor ou então que se associa de alguma forma ao amor, o incesto condenado se transforma em sagrado. Tanto é que a ideia do milagre está no fato de poder viver o amor: “[...] um milagre, um milagre, meu Deus, eu pedia um milagre e eu na minha descrença Te devolvo a existência, me concede viver esta paixão singular...” (p.104).

A sequência do incesto, propriamente, também é clara. Quando os irmãos estão juntos na casa velha, há uma iluminação incrível e preponderante. Aquilo que era para ser o horror é ultrapassado pela beleza dos corpos, pelo amor entre os irmãos. O momento entre os dois não é profano – é algo mostrado como de outra natureza, como se estivesse num outro patamar, que não é sagrado, nem profano. A beleza está em algo que seria o interdito, apresentado de outra maneira. Ou, o interdito, desvelado, é ressignificado pelo amor.

A morte de Ana, no final, (Ana configura o tabu, por ser mulher), também é clara e corresponde ao retorno à tradição, à força. O gesto do pai é tanto uma agressão à família, como motivado pela ação de Ana e André. Ao punir o incesto, interdição ancestral e de todas as culturas, o pai age bem e seria aprovado pela família, que se manteria coesa. Mas a crueza da punição, ao ser *iluminada*, agride a família e é fator de sua dissolução. O interdito do incesto e o desejo de parricídio também são ancestrais. É como se André cumprisse o papel de matar o pai. A força do romance e do filme está nessa ambiguidade, nessa pluralidade de sentidos que se interpenetram. Romance e filme são puxados para lados opostos: a aceitação e a suspensão do interdito pela beleza do amor.

Os contrastes entre luz e sombra podem ser descritos como quadros antônimos – sequências de sentidos contrastantes. Mas a claridade não necessariamente é o sentido positivo e a escuridão o momento negativo. Esse contraste de quadros talvez não traga

contrastes exatos de sentido. A dor (a infância para sempre irrecuperável) é expressa na claridade e esta claridade ofusca e cega muitas vezes. E a escuridão pode ser o momento da revelação. As sequências “escuras” são geralmente acompanhadas pelo silêncio e as sequências “claras” por imagens musicais. O sublime está em apurar os sentidos não óbvios, em tecer a dor nas tramas às raias da perfeição estética: a sombra e o silêncio da revelação, a claridade e a música da infância. O jogo de tensão entre as sequências “claras” e “escuras” proporciona (talvez) um interstício de sombra: difícil discernir entre o sonho e o “fato”.

O silêncio no cinema, segundo Jean-Claude Carrière (1995), é sempre um belo momento no estúdio. Quando o engenheiro de som vai gravar esse silêncio é preciso que tudo emudeça, que tudo se paralise: “A luz vermelha se acende e todas as portas se fecham...” (CARRIÈRE, 1995, p.35). Esse silêncio absoluto não existe em nenhum lugar da natureza e nenhum silêncio produzido no cinema é igual ao outro:

O cinema ama o silêncio – e nele o som de um suspiro fundo. É especialista em povoar o silêncio, em escutá-lo às vezes para melhor destruí-lo. Também pode colocar dois silêncios frente a frente [...] em que vemos emoções literalmente indescritíveis percorrerem silenciosamente o rosto branco de giz do mímico. (CARRIÈRE, 1995, p. 34).

Talvez esses momentos de silêncio permeiem as emoções indescritíveis que preponderam nas sequências no quarto de pensão nas quais os irmãos se reencontram. A descrição literária apurada é substituída, no filme, pelos momentos de silêncio entre os irmãos, pelo quadro de sombras, que descompõem o espectador: é possível sentir a força (dor) do que se passa sem entendê-la num primeiro momento.

O efeito de sombra ou escuridão na obra fílmica pode ecoar o “sujeito”, o quarto catedral – quarto de pensão. O romance começa com o narrador fazendo uma espécie de descrição e reflexão sobre o quarto e sobre as coisas que acontecem nele. Enquanto resguardo para o corpo e seus anseios, como a masturbação e a nudez. Como sepulcro da individualidade, o quarto comporta, dentro de sua realidade material, o espaço do organismo em suas particularidades psicológicas e biológicas:

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo; o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo...(NASSAR, 2002, p. 9-10)

No início do romance, o narrador: “eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana, quando meu irmão chegou para me levar de volta” (NASSAR, 2002, p.09,10), antecipando a chegada do irmão. No início do filme, ouvimos o barulho do trem; vemos o rosto de André numa expressão de gozo, o seu peito e pedaços do seu corpo em ângulos recortados e o movimento de sua mão. O ambiente (o quarto) está escuro e a câmera passeia pelo seu corpo, numa espécie de discurso indireto, a câmera oferece-nos seu olhar e passeamos com ela pelo corpo do protagonista, intuímos, sem antes percebermos de fato (sem antes racionalizarmos), seu gozo e sua angústia.

Nesse quadro, o gozo e a angústia estão juntos; há beleza na composição, na expressão. Mas, também há o prenúncio do mistério, não necessariamente o horror e o sublime. Em Caravaggio, parece haver uma super exposição do horror, um condensamento proposital deste horror. No filme, isso se dá aos poucos, através de pequenas antecipações (prenúncios) em que a beleza e o horror estão juntos ressignificados:



Figura II: André deitado no chão do quarto de pensão²².

A proximidade do trem anuncia a chegada do irmão e também o gozo, pois quando o barulho acaba, param também os movimentos das mãos de André: é o intervalo tênue entre a angústia e o prazer. E, aí, aquilo que é descrito no romance como: “deitei uma das faces contra o chão, mas meus olhos pouco apreenderam, sequer perderam a imobilidade ante o vôo fugaz dos cílios” (NASSAR, 2002, p.10) é traduzido pelos olhos imóveis do ator, quase como os olhos de vidro de um bicho empalhado.

Assim como é descrito no romance que “o ruído das batidas na porta vinha macio” (NASSAR, 2002, p.10) e aos poucos ficava mais alto até, num determinado momento, ficar forte a ponto de André se desesperar para abrir a porta; no filme, ouvimos som de batidas, primeiro, fracas e, depois, fortes. Nesse ínterim, entre as batidas fracas e fortes, a câmera assume a visão da personagem (câmera subjetiva) e revela o teto de madeira do quarto iluminado pelo sol que passava recortado pelas rendas da cortina. Estaria aqui o começo do romance com a descrição do quarto: “olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul violáceo” (2002, p.09). É o aceno da claridade enquanto síntese da angústia e do gozo. Anuncia o confronto entre o gozo e a interdição familiar, representada pelo irmão que o

²² <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/lavoura-arcaica/lavoura-arcaica07.jpg>

busca. Na medida em que o encontro é o dos irmãos, este prenuncia o forte papel masculino na narrativa e mesmo o peso do patriarca, visto que ele manda chamar André.

A entrada de Pedro no quarto de pensão é caracterizada, no romance, dentre outras coisas, como: “era um espaço de terra seca que nos separava” (NASSAR, 2002, p.11). Essa metáfora, talvez, pode ser recriada pelo distanciamento da câmera e pela pouca iluminação no momento em que o irmão entra no quarto e os dois se abraçam. A emoção de Pedro e o espanto de André, descritos no romance, ficam por conta do silêncio predominante que há na cena.

Diferente do que ocorre em Caravaggio, o horror, em romance e filme, está escondido, participa da nebulosidade e da beleza do sonho representados pelas sequências claras. Há um mistério sustentado por esta claridade que é ao mesmo tempo ofuscado pela claridade extrema perturbadora e pela beleza das paisagens e, principalmente, dos corpos, enquanto exemplos daquilo que é sensível, sensorial, que não é apagado pela tradição e que vai além do interdito. A figura do pai, associada muitas vezes às sequências escuras, na tradição, oculta as relações sexuais e por isto se associa a uma tensão latente.

Assim, podemos pensar que o sublime, na obra, tem que ver com a qualidade da estética, elevada em sua potência, transforma-se em matéria prima e resultado. Ainda transita entre a imaginação e a razão e compreende uma espécie de mistério, porque passa também pelo sagrado.

O sublime está também em recontar o incesto de uma forma extremamente poética como a captura da pomba que pode ser também o espírito santo, o sagrado, o Deus. A relação com a irmã é o reencontro consigo mesmo: é uma relação sagrada. Sagrada porque interdita, sagrada porque exalta o amor.

O sublime também tem que ver com a expectativa criada, com a antecipação de elementos de cenas posteriores. Uma espécie de expectativa da dor, causada também com a ajuda da imagem musical. E com a dor do narrador que revisita sua própria história.

O jogo de tensão entre sombra e luz proporciona o sublime em si. A sombra e o silêncio têm o mistério que é próprio do sublime, a claridade (que de forma geral, corresponderia ao belo e não ao sublime) corresponde ao sonho, ao tempo perdido e à

tomada de consciência. Nas sequências escuras do quarto de pensão, a caixa de pandora (a caixa das quinquilharias das prostitutas que André visitou um dia) é mostrada a Pedro, iluminada pela luz de uma lâmpada que vem e vai (tensão entre a escuridão e a claridade): é o passado e o destino ao mesmo tempo revirados, a sorte está lançada:

[...] e foi entre sorvos sôfregos que eu fui depois, num passo trôpego, na direção de um móvel alto e circunspecto, retirando dali a caixa que logo transferi para junto dos pés do meu irmão que ia se perdendo na estufa do meu quarto, deixando cair no chão a pala castanha do seu olhar contemplativo... (p.69).

O sublime está também em condensar os elementos como numa poesia, extraindo o máximo de significados num mínimo de representações. Está no limite entre gozo, desejo e dor / angústia, nos desdobramentos de sentidos verbais e visuais.

3. A alma desembesta, é festa.

A terra, o trigo, o pão, a mesa, a família (a terra); existe neste ciclo, dizia o pai nos seus sermões, amor, trabalho, tempo (NASSAR, 2002, p. 183).

O filme cinematográfico é constituído por um roteiro formado por partes separadas ou divisões. Essas partes do roteiro são as sequências e cada sequência é dividida em cenas que são, por sua vez, construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos (PUDOVKIN, 1983). É dever do roteirista colocar o material inscrito no papel da mesma forma em que aparecerá na tela. A construção de uma cena por meio de planos, de uma sequência a partir de cenas e assim por diante, chama-se montagem.

A montagem de uma cena geralmente envolve o *close-up* que é a representação alternada dos rostos das personagens durante um diálogo ou mesmo a representação das mãos, dos pés, quando estes ocupam a tela toda, por exemplo. A função do *close-up* é dirigir a atenção do espectador para algum detalhe que é importante no curso da ação, ou mesmo para registrar alguma ação que deve ser observada além do plano-geral. Mas, o *close-up* não deve ser entendido como uma interrupção do plano geral, e, sim, como uma forma própria de construção.

De acordo com Pudovkin (1983), o significado básico da montagem é demonstrar o desenvolvimento da cena conduzindo a atenção do espectador primeiro para um elemento depois para outro em separado. A lente da câmera e suas mudanças de ângulos substituem o olho do espectador e devem se sujeitar a condições idênticas a este olho. O técnico de cinema, para preservar a clareza e autenticidade, filma as cenas em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, conduz a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que um observador atento. Dessa forma, a montagem estabelece estreita relação com as emoções. Por exemplo, para se causar excitação no espectador, direciona-se seu olhar rapidamente de um lugar para outro numa cena, ou seja, pedaços que se alternam rapidamente, criando determinada emoção. Enquanto que a sensação contrária pode ser alcançada quando os pedaços são mais longos, “alternados por

fusões que caracterizam uma construção de montagem mais calma e lenta” (PUDOVKIN, 1983, p. 60).

Geralmente, uma das características essenciais do cinema é a de dirigir o olhar (e a atenção) do espectador para os diversos elementos que se sucedem no desenvolvimento de uma ação. A cena e até o movimento de uma só personagem é construído na tela através de pedaços separados. Porém, o filme não é uma coleção de cenas diferentes. Assim como esses pedaços, ou planos, são trabalhados de modo que as cenas estabeleçam uma ação que as interliguem, as cenas separadas são agrupadas de forma a criar sequências inteiras. Por isso, a sequência é montada a partir das cenas.

Um filme é dividido em rolos que possuem em média de 900 a 1200 pés de comprimento. E é a combinação dos rolos que forma um filme. O tamanho de um filme é normalmente entre 6500 a 7500 pés (PUDOVKIN, 1983, p. 62). O filme é composto geralmente de seis a oito rolos. O tamanho médio de um plano varia de 6 a 10 pés e, um rolo compõe-se de 100 a 150 planos. A partir desse conhecimento, o roteirista visualiza a quantidade de material que fará parte do roteiro.

O roteiro é formado por uma série de sequências. Na montagem do roteiro, a partir das sequências, há a continuidade dramática da ação. Isto é, a continuidade das sequências separadas, quando juntas, depende não só da transferência de atenção de um lugar para outro, mas também é controlada pelo desenvolvimento da ação, constituindo a base do roteiro. Um roteiro possui um momento de grande tensão, encontrado, normalmente, quase no final do filme. Há, na maioria dos filmes, um preparo do espectador ou mesmo uma preservação do mesmo para essa tensão final. O espectador não deve “ficar cansado” durante o decorrer do filme, perdendo o interesse pela trama. Um método pelo qual o roteirista consegue “desvirtuar” esse cansaço consiste na distribuição cuidadosa dos letreiros, comprimindo-os numa quantidade maior nos primeiros rolos e deixando o último rolo para a ação ininterrupta.

Uma vez que a montagem de sequências não é apenas um método para juntar as cenas ou planos separados, mas sim, um método que controla a direção “psicológica do espectador” (PUDOVKIN, 1983, p. 63), há formas principais que têm como objetivo impressioná-lo. Segundo Pudovkin, há, pelo menos, cinco formas tradicionais que servem

para causar emoção a partir de um processo de montagem: *contraste, paralelismo, simbolismo, simultaneidade, leitmotiv*. Contraste:

Suponhamos como sendo nossa tarefa, contar a situação miserável de um homem morto de fome; a história impressionará mais profundamente se associada à gulodice sem sentido de um outro homem bem-sucedido na vida [...]. A montagem por contraste é um dos métodos mais eficientes, mas também um dos mais comuns e mais padronizados e, portanto, deve-se tomar cuidado para não exagerar (PUDOVKIN, 1983, p. 63-64).

O paralelismo se assemelha ao contraste, mas é considerado um pouco mais amplo. Nesse caso, dois incidentes tematicamente desconexos são desenvolvidos em paralelo, geralmente, por um elemento que os associa ou aproxima e que está presente na consciência do espectador.

O simbolismo introduz um conceito na consciência do espectador sem que haja o uso de letreiros. Por exemplo:

Nas cenas do filme *A Greve* a repressão aos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, dessa maneira, dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente (PUDOVKIN, 1983, p. 64).

A simultaneidade está presente geralmente nos filmes americanos em que a parte final é feita a partir do desenvolvimento rápido e simultâneo de duas ações em que uma depende da resolução da outra. O objetivo, aqui, é criar uma tensão máxima de excitação: “o método é puramente emocional, e hoje já tão usado que chega a aborrecer, mas não se pode negar que, de todos os métodos de construção de desenlaces, este é o mais eficaz” (PUDOVKIN, 1983, p. 65).

O *leitmotiv* se configura como um processo de reiteração que enfatiza um tema caro ao roteiro. Por exemplo:

Num roteiro anti-religioso, visando expor a crueldade e a hipocrisia da Igreja a serviço do regime czarista, o mesmo plano foi repetido várias vezes: um sino tocando vagarosamente, com os seguintes letreiros superpostos: o som dos sinos envia ao mundo uma mensagem de paciência e de amor. Este plano apareceu todas às vezes em que o roteirista desejava enfatizar a estupidez, ou a hipocrisia do tal amor empregado (PUDOVKIN, 1983, p. 65).

Toda ação que há no roteiro está inserida numa atmosfera que “colore” o filme de forma geral. A atmosfera de um filme pode ser um modo especial de viver ou de encarar a vida, por exemplo. A atmosfera não pode se tornar explícita numa única cena, nem no letreiro; mas deve ser um elemento constante ao longo do filme e deve impregná-lo do começo ao fim. E a ação tem de estar imersa nesse pano de fundo. A atmosfera é moldada normalmente com a ajuda da fotografia:

O exemplo maravilhoso, que produziu uma realização inquestionável neste sentido, são as imagens da aurora enevoadas que se levanta sobre o cadáver do marinheiro assassinado em *O Encouraçado Potemkin*. A solução deste problema – como representar a atmosfera – é sem dúvida uma parte importante do roteiro. Este trabalho não pode naturalmente ser desenvolvido sem a participação do diretor. Mesmo uma simples paisagem – que se encontra com frequência em qualquer filme – deve, através de uma linha mestra interna, se ligar ao desenvolvimento da ação (PUDOVKIN, 1983, p.72).

O cinema é uma arte econômica e precisa. Todos os elementos devem ser acumulados e dirigidos com o objetivo único de resolver os problemas dados. Pois cada ação deve estar envolta em condições gerais e isto é a natureza da atmosfera.

Esse capítulo tem como objetivo analisar²³ o diálogo travado entre romance e filme através das leituras de um trecho de ambos que nomeamos “a festa”. A descrição da festa começa no capítulo 5, (NASSAR, 2002, p. 28 a 33). Esse capítulo termina com André, narrador – personagem, indo embora da casa da família. A festa é retomada no capítulo, 29, (p.184), e termina com a morte de sua irmã, Ana. No filme, esse trecho faz parte da “sequência da festa” (CARVALHO, 2002) e pertence ao capítulo 3, intitulado “Era boa a luz doméstica da nossa infância”, e termina no capítulo 15, “Foi assim que Ana tomou de assalto a minha festa”. Nesta parte introdutória, apenas a primeira festa, de cunho iterativo, será estudada.

No filme, o trecho analisado corresponde ao final da sequência da pensão, contando dois planos até um longo corte, e a sequência da festa que compreende cinco subsequências

²³ Neste trabalho, a análise do filme é feita a partir do estudo do romance como se ele iluminasse a “leitura” do filme.

ou cenas. A primeira subsequência tem 13 planos; a segunda, 16; a terceira, 4; a quarta, 7 e a última, 2 planos apenas.

Antes de começarmos a análise do diálogo, faremos um breve comentário sobre esse trecho destacado que é a descrição, feita pelo narrador-personagem, de uma reunião familiar da qual participam não só os membros da família nuclear, mas também os parentes da cidade e os amigos mais próximos. Esse momento de alegria é marcado pela abundância de alimentos oferecidos como, por exemplo: a carne assada, as frutas, o vinho e pela dança que ocorre após uma espécie de piquenique no bosque.

No romance e no filme, a festa faz parte das lembranças de André, suscitada nos primeiros momentos em que Pedro, o irmão mais velho, está no quarto de pensão; é, talvez, a primeira vez que o narrador se refere a Ana de uma forma mais especial: “e eu nessa postura descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema” (NASSAR, 2002, p.32); “[...], mas meus olhos cheios de amargura não desgrudavam de minha irmã [...]” (NASSAR, 2002, p.33); é quando percebemos a importância que ela tem para ele.

A festa é também um momento importante da família reunida; representa uma cena iterativa, ou seja, algo que, provavelmente, ocorria várias vezes e tinha um caráter de repetição ritualística, no sentido de que “era assim que acontecia quando”, “era comum que acontecesse”.

Segundo Genette (1982), a iteratividade na narrativa está relacionada à frequência de um evento ou de eventos semelhantes e nos quais não há uma marcação temporal específica. No romance, na descrição da festa, o uso dos verbos no pretérito imperfeito como “era”, “estendia”, “tardava” etc., dá a impressão de algo que ocorreu no passado de forma repetitiva. Mas, dentro desta cena iterativa, há um elemento proléptico: a flor vermelha no cabelo de Ana tal qual um coalho de sangue. Este “coalho de sangue” anuncia sua morte que acontecerá na última das festas da família. A morte de Ana, no filme, é metonímica, representada pela queda do cravo vermelho de seus cabelos no chão, porque figuraria tal qual um coágulo de sangue. O coágulo de sangue representaria uma parte do sangue que será jorrado por causa do assassinato de Ana pelo pai, no final

No filme, a sequência da primeira festa pode ser vista, também, como um evento igualmente de caráter iterativo pela marcação espacial, pela caracterização das personagens e pela narração em *off*. A mudança do tempo é marcada pelo espaço. Quando se trata de um acontecimento ligado à memória do protagonista, o “cenário” muda do quarto de pensão para a fazenda ou para o prostíbulo etc. A festa faz parte das lembranças que se referem ao bosque, atrás da casa da fazenda. Esta mudança espacial acarreta também a mudança da iluminação e das cores: o predomínio do escuro (das cores escuras) dá lugar à claridade e aos tons amarelos, marrons, cobre, verde etc. Aqui, seria quase uma mudança de “clima” ou de “atmosfera” no filme.

Como já dissemos, romance e filme partem do quarto de pensão, através das lembranças de André, para um outro tempo indefinido no passado. Não há quaisquer referências temporais. A única coisa que podemos inferir é que André já era adolescente quando sua memória se volta para esta época em função das observações e sentimentos mais sexualizados em relação à sua irmã. Isso não significa que, quando criança, André não pudesse nutrir tais sentimentos, mas não seriam eles (talvez) lembrados com tantos detalhes.

No filme, as marcas temporais estão também na caracterização das próprias personagens. Quando André já saiu de casa da família e está morando na pensão, o ator aparece barbado e, quando adolescente, não. Para as cenas que remontam à infância, há um menino como ator, por exemplo.

Ao final da fala do irmão²⁴: “quanto mais estruturada, mais violento o baque, a força e alegria de uma família assim podem desaparecer com um único golpe (NASSAR, 2002, p.28)”, há um plano-contraplano entre Pedro e André e a câmera “desce” (movimento de câmera panorâmica vertical) e mostra os pés de André se esfregando um no outro e também no chão. E, ao mesmo tempo, ouvimos uma voz que parece cantar em árabe, acompanhada do som de um alaúde e outra voz – narrador *voz off* - começa a falar dos “dias claros de domingo” (NASSAR, 2002, p.28) nos quais os parentes da cidade e os mais amigos vinham para a fazenda se reunir com a família, da mesma forma como é retratado no romance.

²⁴ É importante dizer que o diretor não reconstruiu as falas do texto literário, ou seja, as falas das personagens e a narração em *off* foram retiradas na íntegra do romance.

É interessante observar que, antes mesmo do corte para a entrada da sequência da festa, dois elementos antecipam o que virá: os pés e o som (voz seguida de alaúde), como se fossem elementos prolépticos que, pertencendo à sequência que virá, “vazam” na cena anterior, produzindo certa apreensão no espectador. A recordação da festa também está relacionada a uma determinada sensação que era traduzida ou externada pelo ato de esfregar os pés na terra. Por isto, ao lembrar da festa no quarto de pensão, André esfrega os próprios pés. Assim, ele introduz a sequência seguinte através de uma prolepse que é, na verdade, um sentimento expresso no corpo. A imagem sonora, igualmente, remete à festa típica que será mostrada. O corte entre esta sequência e a seguinte é uma escuridão que toma conta de todo o plano. Este corte, exatamente por conter alguns segundos de total escuridão, parece estabelecer uma relação de antonímia com a sequência seguinte, que é iluminada, colorida, sonora.

No filme, a cena escura do quarto de pensão dá lugar a um bosque iluminado por um dia ensolarado, isto é: um primeiro plano no qual são mostrados galhos de árvores com folhas e um segundo no qual há uma movimentação de pessoas, mais ou menos embaçado. A filmagem é feita em *traveling* e a câmera vai penetrando neste ambiente. Assim, como prossegue o discurso do narrador no romance: “e era no bosque atrás da casa” (p.28) uma voz que não é a do ator “André”, mas que podemos supor ser do narrador, que se “apresenta” nas obras como alguém que conta a sua própria história, começa a narrar em *voz off* (desde a sequência anterior, no quarto de pensão), exatamente como ocorre no discurso da obra escrita, numa espécie de sobreposição de um elemento de sequências diferentes que funde o fim de uma com o começo da outra:

[...] e, era no bosque atrás da casa, debaixo das árvores mais altas que compunham com o sol o jogo de sombra e luz, depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas, era então que se recolhia a toalha antes estendida por cima da relva, e eu podia acompanhar assim recolhido junto a um tronco mais distante os preparativos para a dança, os movimentos inquietos daquele bando de moços e moças, entre eles minhas irmãs com seu jeito de camponesas, nos seus vestidos claros e leves, cheias de promessas de amor suspensas na pureza de um amor maior, correndo com graça, cobrindo o bosque de risos, deslocando as cestas de frutas para o lugar onde antes se estendia a toalha, os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria (NASSAR, 2002, p.28).

A narração *voz off*, em *LavourArcaica* (2001), representa claramente a inserção da figura do narrador-personagem, semelhante ao da estrutura literária. E, *a priori*, a narrativa da festa funciona como uma espécie de paráfrase da imagem que está sendo mostrada. Simultaneamente à fala do narrador, podemos ouvir uma música relativamente baixa e a câmera que estava distante da cena vem se aproximando das árvores e, aos poucos, a agitação das pessoas ao fundo fica mais evidente, como se fosse mesmo a representação da incursão na memória.

A narração em *off* faz parte de uma das três categorias que dividem a presença da palavra no cinema: palavra-teatro, palavra-texto e palavra-emanção (CUNHA, 2006). A primeira categoria equivale ao diálogo, ao monólogo e a voz interior que estão sempre relacionadas à imagem de quem fala. A segunda categoria comporta a narração em *off* e o comentário que se dissociam da imagem apresentada. Ou seja, aqui, a fala é exterior à imagem, podendo ser a voz de um personagem que está fora de campo ou de um narrador em terceira ou em primeira pessoa. A diferença entre a narração em *off* e o comentário é que este último se desvia da sequência narrativa, aparecendo como ponto de vista, observação ou apreciação à respeito da diegese. A terceira categoria é quase um conceito e é de todas a mais cinematográfica. Não é bem uma fala e não é necessariamente compreendida na íntegra. Está ligada à emanção das personagens, aos aspectos da interpretação, à própria linguagem audiovisual.

A representação da memória ou da incursão na memória se apresenta na literatura e no cinema de formas diferentes. Se, no filme, isso ocorre, muitas vezes, com a aproximação da câmera, com a utilização de plano-detelhe e com a *voz off*, na literatura “a imagem da memória” suscita algo como uma metalinguagem, pois refere à construção do texto-memória: “Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar...” (NASSAR, 2002, p.64).

A sequência da festa termina numa outra subsequência ou cena que se segue, após um corte “no escuro”, com a partida de André de casa. É interessante notar que de uma cena iterativa há um avanço no tempo, uma prolepse dentro de uma analepse, para um

momento único e importante, a partida de casa²⁵. O narrador, tanto no romance como no filme, dá um salto no tempo, mas dentro ainda de sua memória. Ou seja, mesmo que a saída de casa seja ainda algo no futuro em relação à festa, está dentro de uma analepse maior, dos acontecimentos resgatados pela memória.

3.1. Da literatura ao cinema: duas propostas de leitura

No romance, a descrição dos eventos é feita de forma magistral: há efeitos de sinestesia “relva calma” (NASSAR, 2002, p.28), “sombra calma” (NASSAR, 2002, p.29) e a convocação dos outros sentidos além da visão: a audição, o tato, o olfato, o paladar; efeitos rítmicos, “os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria” [grifo nosso] (NASSAR, 2002, p.28); antíteses; metáforas, “e eu podia imaginar, depois que o vinho já tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos de meu pai mais certo então de que nem tudo deteriora no porão” (NASSAR, 2002, p.32) e comparações, “logo, meu velho tio, velho imigrante, mas pastor na sua infância, puxava do bolso a flauta, um caule delicado nas suas mãos pesadas, e se punha então a soprar nela como um pássaro, suas bochechas se inflando como as bochechas de uma criança” (NASSAR, 2002, p.29), que exploram ao máximo os sentidos denotativos e motivam a conotação.

Praticamente, todo substantivo tem um adjetivo que o singulariza ou o modifica por agregar-lhe valores às vezes contrários, respectivamente: “vestidos claros e leves” (NASSAR, 2002, p.29), “selvagem elegância” (NASSAR, 2002, p.31). Há também o uso frequente do advérbio “mais”: “mais quente” (NASSAR, 2002, p.28), “mais veloz” (NASSAR, 2002, p.31), empregado, principalmente, para intensificar os adjetivos e cujo uso frequente provoca ecos nesse trecho. O emprego de substantivos, adjetivos e de advérbios configura um discurso que se particulariza na medida em que se intensifica, criando seus próprios sentidos dentro do texto. Como se houvesse um ritmo gradativo construído pela linguagem que persegue o desenrolar das ações humanas num arquétipo de

²⁵ Talvez, a angústia de André demonstrada ao longo da festa – a distância em relação à família, por não querer participar da comemoração, e pelos sentimentos demonstrados em relação à irmã durante sua dança – seja uma espécie de símbolo da desagregação familiar e, por isto, conveniente explicação para saída da casa da família.

festa. Primeiro, a dança dos homens é lenta como um carro de bois, depois, com a aceleração dos passos, ganha força, tornando-se um moinho: “já não era mais a roda de um carro de boi, antes a roda grande de um moinho girando” (NASSAR, 2002, p.30). Por isto, também, no todo há uma cooperação entre os termos que vinculam a palavra à imagem visual, sonora e olfativa. Observemos as construções: “o sol descendo espremido entre as folhas e os galhos, se derramando às vezes na sombra calma através de um facho poroso de luz divina que reverberava intensamente naqueles rostos úmidos” (NASSAR, 2002, p.29); “e ao som da flauta a roda começava [...] até que a flauta voava de repente, cortando encantada o bosque, correndo na floração do capim e varando os pastos” (NASSAR, 2002, p.30); “todos eles batiam palmas reforçando o novo ritmo” (NASSAR, 2002, p.30); “e um primo menor e mais gaiato, levado na corrente, pegava duas tampas de panelas fazendo os pratos estridentes” (NASSAR, 2002, p.31, 32); “depois que o cheiro da carne assada já tinha se perdido entre as muitas folhas das árvores mais copadas” (NASSAR, 2002, p.28); com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus” (NASSAR, 2002, p.32).

A riqueza verbal e imagética que há na construção desse acontecimento idílico tanto no romance quanto no filme possibilita um estudo através de duas isotopias de leituras complementares. A primeira, mais óbvia, trata da recriação da cena árabe, da tribo (família), da tradição e a segunda, mais velada, trata dos instintos primitivos, relacionados à sexualidade, ao corpo.

3.2. A festa arcaica – a tradição.

Segundo Hourani (1995), a história dos povos árabes está ligada à agricultura desde seu princípio. O recorte geográfico do solo e a variedade de condições naturais encontradas onde se desenvolveu esta civilização possibilitou o cultivo de oliveiras, grãos, legumes e frutas, principalmente a tâmara; a criação de bois, cabras e carneiros também era uma atividade importante.

Os processos econômicos e sociais típicos dessas áreas rurais geraram uma sociedade tribal cuja unidade básica era a família nuclear de três gerações, ou seja: avós,

pais e filhos vivendo juntos ou numa das casas da aldeia ou numa tenda nômade. Os homens se encarregavam do cuidado da terra e do gado e as mulheres, da cozinha, da limpeza e da criação dos filhos, mas também ajudavam nos campos e com os rebanhos. As transações com o mundo externo competiam somente aos homens da família.

Embora as mulheres não fossem reclusas, eram subordinadas aos homens em muitos aspectos. As propriedades eram sempre transmitidas de pai para filho; cabia a eles a defesa dos bens e da honra e o atendimento às necessidades de todos os membros da família ou da tribo. Neste sentido, a mulher ficava totalmente sob a tutela do homem.

Porém, se elas não tinham chance de mobilidade dentro desse esquema patriarcal, o que poderiam fazer afetava profundamente a honra masculina, interferindo bem ou mal nesta dinâmica. A falta de pudor, a conduta provocadora em homens que não possuíam o direito sobre elas entre outros, ameaçavam a ordem social. Por isto, junto ao respeito dos homens pelas mulheres de sua família, havia muita desconfiança e medo.

A mulher só adquiria maior autoridade na medida em que envelhecia e assumia plenamente seu papel de mãe de filhos homens ou de esposa mais velha (caso houvesse mais de uma). Neste momento, seu poder se estendia não só sobre as mulheres mais jovens, mas também sobre os homens. Por isso também podemos supor que o medo estava ligado à sexualidade. Quando “se acalmava esse instinto”, a mulher ganhava confiança, respeito.

Na maioria das vezes, essa família nuclear não era auto-suficiente e por isto podia ser incorporada por dois tipos de unidade maior: o grupo do parentesco e dos criados ou do interesse comum. O primeiro se refere às pessoas ligadas ou que se diziam ligadas por um ancestral comum de quatro ou cinco gerações passadas. Os membros deste grupo se procuravam por necessidade, às vezes, até por motivo de vingança pela morte ou prejuízo de um dos parentes. O outro grupo se ligava por interesses comuns que, na maior parte do tempo, estava relacionado à divisão e ao uso da água e de terras produtivas.

As relações estabelecidas entre esses dois grupos eram bem complexas. Nas sociedades iletradas era difícil saber qual o grau de parentesco entre as pessoas depois de um tempo. Então, o que ocorria era uma espécie de parentesco simbólico, posto para dar força a uma relação de interesses. Tais relações se transformavam em outras maiores, as tribos, que correspondiam às pessoas pertencentes a uma mesma região, mas com a ideia de

serem unidas por descendência. A tribo, antes de qualquer coisa, era um nome que adquiria uma força simbólica na mente dos seus integrantes, conferindo-lhes argumentos para suas ações. Quem compartilhava um mesmo nome partilhava uma crença e uma hierarquia de honra e de lealdade.

Essas características imprimiram, nessas culturas, alguns valores específicos que foram fortemente transmitidos de geração a geração. O conceito de honra, por exemplo, presente nas sociedades árabes atuais tem sua origem no campo ainda não influenciado pelas religiões organizadas das cidades (HOURANI, 1995).

A partir desse breve esboço da estrutura social de uma comunidade árabe, podemos apreender valores e características retratados por Raduan Nassar em sua obra: a atividade agropecuária, a formação da família nuclear e da tribo, os valores ligados à honra e à lealdade e a condição da mulher nessas sociedades.

A relação com a terra, com o cultivo agrícola e com o pastoreio está impressa na escolha lexical que reverbera em todo o texto. Na descrição da festa, há o uso de lexemas, como: “carne assada”, “frutas”, “melões”, “melancias”, “uvas”, “laranjas”, “vinho” que, associados à dança, remetem às antigas celebrações da colheita. O fato dos alimentos serem produzidos ali mesmo, “as uvas e as laranjas colhidas dos pomares” (NASSAR, 2002, p.29) reforça ainda mais este sentido. Afinal, antigamente, eram as comunidades que produziam, colhiam e consumiam o que elas plantavam em suas terras. Isto ajuda, ainda, a simbolizar um contexto rural que significa muito mais do que algumas atividades desenvolvidas no campo. É o espaço propício e simbólico para a criação de alguns valores morais.

Essas palavras referentes aos alimentos reforçam, também, a conexão que existe com o universo árabe por serem o resultado de alguns cultivos agrícolas próprios. Por exemplo, a descrição dos olhos de Ana como sendo “olhos de tâmara” (NASSAR, 2002, p.32), fruto é típico daquelas regiões, é uma referência explícita e proposital a este mundo. Há uma recriação de um espaço campestre simbólico árabe num espaço similar, que estabelece inter-relações semânticas dos valores sociais, religiosos, morais dos dois ambientes rurais. E é “simbólico” nesse caso, porque a releitura da festa árabe é feita pelos imigrantes e por seus filhos, ou seja, por pessoas que não pertencem ao espaço e ao tempo que procuram restaurar na comemoração.

A família nuclear de três gerações é visivelmente retratada na obra. Há referências a um avô já morto, mas que provavelmente vivia com aquela família e cujo ideal de lealdade e honra não foi só preservado pelo pai, como também reforçado. A influência exercida pelo avô é muito presente até para a terceira geração.

Mas, é na festa que temos a presença do resto da “tribo”: dos parentes e dos amigos que, mesmo sem terem a mesma função de defesa e proteção dos antigos clãs árabes, muito provavelmente assumem relevância pela própria condição de imigrantes. O imigrante vive numa tênue barreira entre o mundo que ficou para trás e o novo, ou seja, entre a perda de referências espaciais e culturais e a construção de uma nova identidade, baseada nesta que ficou para trás. Por isso, o apego aos patrícios tem a força do reconhecimento cultural. Questões como essas não são abordadas explicitamente na narrativa, porém, só o cuidado de colocar termos que nos remetam a essa situação já é uma demonstração da preocupação em recriar algo próprio desse universo. É como se o narrador se esforçasse ao máximo em reproduzir com perfeição um belo quadro para, logo em seguida, destruí-lo. Primeiro, porque o impacto de ver desmoronar algo tão bem composto assume uma força devastadora. Segundo, porque se ele pode ser rasurado, não há tanta consistência naquilo que o sustenta. Frente a isto, perguntamos: será que o tempo não desmotivou os significados de alguns valores? É possível traduzir o adjetivo ancestral sem alterá-lo? A festa é um dos “quadros” a ser destruído.

A preocupação em mostrar esses elementos culturais do mundo árabe também está no filme que, segundo o diretor Luiz Fernando Carvalho (2002), deveria promover um encontro entre ocidente e oriente. Para ele, o “sopro da tradição mediterrânea deveria estar presente na composição visual: no figurino, no cenário, na música, na dança, na narrativa hiperbólica etc, ou seja, mesclada junto à história de forma quase “imperceptível”, mas fundamental. Assim se afinaria o diálogo entre os sentidos do texto e as imagens do filme de forma ainda mais completa, influenciando a própria estrutura fílmica que, de acordo com o diretor, foi pensada como sendo uma daquelas pinturas islâmicas em cerâmica, pintadas sobre superfícies circulares e onde cada desenho leva a outro.

A festa pode ser lida, tanto no filme como no romance, como uma espécie de quadro, de montagem, de recomposição de elementos que nos remetem à cultura árabe. O

elemento repetitivo da sequência constitui uma espécie de rito que conduz a crença pelas vias do lúdico, mas também pode ser a repetição do significado pervertido do imigrante. A morte de Ana, símbolo dessa destruição, só poderia ocorrer no momento da festa, desgovernando o movimento da repetição. Não haveria simbologia mais forte do que dismantelar o rito, imprimindo-lhe o diferente. É semear a morte dentro daquilo que venera a manutenção viva e clara de alguns sentidos morais. E, neste sentido, a festa há de ser pensada como a comunhão metafórica dos valores de união, lealdade e honra. Ao mesmo tempo, é o seu contrário: os valores foram mantidos vivos à força, estando, em verdade, fora de lugar, fora do tempo e espaço. O preço da tradição é a morte de alguém que representa uma nova geração, adequada a tempo, espaço e lugar, que representa a vida. A vida gera a morte, que engendrou a vida.

No filme, a narração termina com o trecho: “e os melões e as melancias partidas aos gritos da alegria” (NASSAR, 2002, p.28). Em seguida, há um corte e outro plano, a câmera, que já está bem próxima daquela agitação, mostra-nos alguns homens partindo uma melancia. Nesse momento, ouvimos gritos e um som de flauta que introduz a música “Ya Babour” (o barco), uma canção do folclore libanês. A preocupação em recriar a festa levou o diretor do filme a colocar em cena o grupo árabe “Laieli Almaza” (www.laelialmaza.com.br) que cantou e executou a música, seguido pelos atores e figurantes. A escolha dessa música, provavelmente, se liga a inúmeros fatores, dentre eles: a recriação “do quadro árabe”²⁶, como já comentamos, por ser esta uma canção típica e, talvez, pela influência do próprio texto literário. Quase no final do episódio, André faz a seguinte conclusão a respeito do pai: “e eu podia imaginar, depois que o vinho tinha umedecido sua solenidade, a alegria nos olhos do meu pai mais certo então de que nem tudo em um navio se deteriora no porão (NASSAR, 2002, p.32)”. “Porão” é uma das partes de um navio ou de um barco; barco e navio são hiponímias de embarcação marítima. Podemos imaginar que a música é um espelho que ajuda a recriação por refletir os vários sentidos do texto. E pensamos que a partir de uma imagem sonora, foi possível recriar esses “ecos” literários. Mas, quando o narrador *voz off* diz essa passagem sobre o pai, já estamos

²⁶ Em relação à construção do quadro árabe no filme, vale a pena lembrarmos os objetos de cena como o *masbaha* (terço árabe), o *narguilé*, o lenço na cabeça usado pelo “tio”, imitando um *quefié*.

em outra sequência: a “música muda” (faixa 06 da trilha sonora) e o plano mostra o pai e a mãe dançando no centro do círculo. Ora, mesmo que não haja correspondências exatas entre significados e os momentos de colocação das imagens sonoras e visuais, há um todo dotado de sentido que colabora para a criação desses ecos que acabam por circular.

O deslocamento ou a substituição da referência do texto literário por outra imagem, muitas vezes, corresponde a um ato de recriação poética, correspondente à linguagem do cinema. Por exemplo, enquanto, no texto, é o pai quem puxa os mais jovens para a dança, no filme, isto não é mostrado. E quem vai para uma das pontas da roda é Pedro. Ele, com um *masbaha* na mão, faz a vez do patriarca, pois, no *dabke*, a roda é, geralmente, puxada em sentido anti-horário pelo chefe do clã que segura um lenço ou o *masbaha*. A autoridade paterna, nesse trecho do discurso verbal, é acentuada ainda mais pela presença efetiva do pai na dança. Afinal, é ele quem “rege” os movimentos dos mais jovens.

A escolha do diretor por Pedro e não pelo pai não destitui a autoridade parental, apenas a redistribui de uma figura para a outra. De acordo com as palavras do narrador, Pedro pode ser visto como o próprio pai: “a voz do meu irmão, calma e serena como convinha, era uma oração que ele dizia quando começou a falar (era o meu pai) da cal e das pedras de nossa catedral” (NASSAR, 2002, p.18). Se Pedro (ator) assume também em seus movimentos e falas o resumo do afeto e da autoridade da família, ele o faz através de representações, muito provavelmente motivadas pelos motes dados pela obra escrita: “eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira” (NASSAR, 2002, p.11); “era meu pai” (NASSAR, 2002, p.18). Então, recriar, no espaço da dança, Pedro, e não o pai, como o dançarino, na verdade, redireciona os significados empregados a ele anteriormente na expressão verbal e “redistribui” a “autoridade parental”, um dos valores presentes nas obras. Eis, aqui, um bom exemplo do efeito dialógico provocado na obra: ao invés de buscar a recriação de algum sentido através da linguagem verbal como, por exemplo, a narração que reproduziria o discurso verbal pela *voz off* ou não, apura-o no uso dos recursos visuais, sonoros e de atuação para re-significar o mote.

Essa recriação dos valores de forma mais sutil e até metonímica integra um mecanismo interno da organização dos elementos e, que, por isto, percorre várias cenas.

Por exemplo, a autoridade parental ou o poder em si é um valor que está presente, praticamente, em todas partes e, por isso, ora é representado pelo pai, ora pelo filho mais velho, ou pela família como um todo. Isso porque, é mais do que uma figura humana; é um dos motivos das obras. E, assim, redistribuído nos elementos ao longo do filme.



Fig 1: músicos no centro da roda

A partir deste momento (demonstrado pela figura), a música rege a encenação: há um movimento no qual a imagem visual e imagem musical narram em harmonia o acontecimento. A relação da música com a imagem, segundo Martin apud Cunha (2006), pode suscitar três significados: rítmico, lírico e dramático. O rítmico ocorre quando há uma correspondência exata entre o ritmo visual e o sonoro como ocorre, por exemplo, nesse trecho do filme: a música toca e as pessoas dançam. O dramático é quando a música passa a intervir fornecendo um dado psicológico ao espectador, no sentido de completar o entendimento do episódio. O lírico é quando a música reforça a importância e a densidade de um momento.

Outra imagem sonora que vale ser comentada refere-se ao falar em árabe. “Gritar em língua estranha” e “elevar-se em cânticos versos simples” são competências tanto do pai quanto das pessoas que dançam na roda. No filme, captou-se a importância não só do cantar, mas do cantar em língua estrangeira. Se o canto representa, ali, a alegria da festa e a comunhão, o falar e o cantar em árabe sublimam a descendência; renovam a tradição. É este é o sentido maior do diálogo que pode ser redistribuído e reorganizado na imagem. É importante lembrar que a festa é também um momento no qual “o peso da tradição” e a “descendência” são percebidas mais facilmente. O instante lúdico em comunhão está profundamente ligado à herança cultural, ao seu patrimônio mitológico.

De acordo com o romance, dado o tempo de organização da dança a “roda de bois” passa a ser um moinho: “e já não era mais a roda de um carro de bois, antes a roda grande de um moinho girando” (NASSAR, 2002, p.30). Com o som da flauta e com o barulho dos pés das pessoas, a roda adquiriu força e é estimulada pelas palmas dos mais velhos e das mais moças que esperavam a sua vez para dançar. Poderíamos pensar que o diretor resolveu montar sua cena a partir do tocador de flauta em diante e por isto não teria sentido recriar nada que fosse anterior a isto. Assim, pensaríamos que o pai, na verdade, faz parte da roda de senhores que apenas observam e, por isto, só agora o vemos enchendo seu copo e fumando com outros homens, próximo ao centro da roda.

Porém, aqui não apostamos num deslocamento totalmente literal e, sim, numa recriação inventiva. cremos que ações similares se desenrolem sob motes e que significações existentes em todo o texto estimulem as recriações em movimentos circulares. Por exemplo, não nos interessa tanto se a imagem do pai não está associada à dança a priori, já que Pedro representa a autoridade parental, significado impresso nestas figuras familiares; e, se o pai comunga com os mais velhos naquele momento, quer dizer que há, nesta figura, respeito e credibilidade inata de patriarca que lhe conferem aquele lugar. Seria possível pensar que houve uma recriação aleatória da cena. No entanto, como estamos trabalhando com a possibilidade de diálogo entre as obras, e há, no romance, uma descrição semelhante, achamos difícil que tal hipótese se perfaça sem ter sido estimulada por nada. Outra observação: quando o primeiro plano da dança nos é mostrado, o movimento das pessoas é diferente daquele que vem logo após, na entrada de Ana e com a abertura do

plano. É preciso estar atento para perceber que há duas variações do *dabke* numa mesma sequência. (O *dabke* é uma dança folclórica típica e está relacionada à época da colheita e ao trabalho comunitário.) Por isto, é possível que a primeira dança, menos agitada e mais lenta, seja “a roda de um carro de bois” e a segunda, mais agitada e cujos passos lembram pequenos pulos, seja o “moinho girando”.

Como a festa é um momento que congrega várias linguagens, como a dança e a música, é também um espaço no qual as mulheres se expressam de forma mais evidente. Dissemos, há pouco que, segundo Hourani (1995), a mulher na família ficava totalmente sob a tutela do homem em todos os sentidos e, dependendo de sua conduta, representava uma espécie de ameaça à ordem estabelecida. Sendo assim, não é errado supor que elas não tinham “voz”; não, talvez, no sentido literal, mas metafórico de não poder expressar seus desejos, opiniões e anseios. Nas obras, essa ideia encontra muitos ecos na caracterização das personagens femininas. Em *Ana*, por exemplo, isto é levado ao “pé da letra”: nenhuma fala é atribuída a ela ao longo de todo o texto: “Ana não tem voz”. Na sociedade patriarcal, negaram-lhe um dos direitos mais intrínsecos, o da linguagem formalizada na fala. Mas, sua sede de comunicação vence a barreira imposta, concretizando-se na sua dança e este é o verbo de Ana. As outras mulheres também têm sua vez na dança e no cheiro da comida, nos preparativos etc. Ora, as tarefas domésticas não eram exatamente suas funções na família? Podemos pensar que o feitio representa o feitor. A festa, como um todo, está carregada de elementos que correspondem ao universo feminino e, por isto, talvez, este seja o momento em que mais encontramos sua presença na diegese.

Contudo, não que acreditemos que elas estejam ligadas à festa por estarem ligadas à perversão ou mesmo à transgressão. Se elas dançam, cantam ou brincam ali é porque é permitido naquele momento. Porque é um lugar protegido pelo olhar masculino. E se por algum acaso fazemos tais aproximações, é porque estamos nos valendo de um argumento “machista” frequente, que associa a dança da mulher à perversão. A maior transgressão “da mulher” reverbera nos elementos femininos tão presentes na festa. Esses, compostos, ajudam a transgredir a ordem, porque tresvaloram o “rito”.

A festa é uma espécie de rito e para as culturas primitivas os ritos representavam uma incessante volta ao tempo primordial, no momento do ato de criação. E ajudavam a

significar a vida em comunidade através dos modelos exemplares transmitidos pelos mitos. Obviamente, isto se perdeu e o que restou foram algumas simbologias. A festa folclórica trazida pelos imigrantes, por questões já tratadas aqui, não tinha a mesma conotação que um dia tivera. Como ocorre em todo o texto, o que há é uma releitura ou uma nova interpretação dos valores ancestrais que acaba se transformando em laços de poder. Então, a festa tem seus intuitos ritualísticos, mas os valores transferidos estão na reiteração deste poder patriarcal sob uma nova ótica.

André é quem busca se conectar com a cena primordial, não no sentido do ato de criação coletiva, mas individual, em nossos instintos sexuais primitivos. Fazendo isto ele ressignifica o verbo, imputando outros valores para os lexemas escritos no texto. E podemos perceber isto através dos estudos dos elementos femininos presentes e do ato de olhar.

3.3. A festa sensorial – o corpo.

Esse trecho convoca, através dos efeitos de sinestesia, todos os sentidos do corpo: a visão, o olfato, a audição, a degustação, o tato e a excitação sexual pela escolha lexical “sexualizada” e pela própria descrição da dança de Ana. Por isto, a narração acontece a partir do corpo, das sensações sentidas por ele, inclusive a sedução. Para Freud (1996), a cena primordial ou primitiva está relacionada à ideia de sedução. A cena primordial é o ato sexual em si, mais especificamente, o ato sexual dos pais.

Faremos, então, uma revisão do léxico desse trecho para tentar depurar como se combinam e recombina os significados. Começemos por aqueles que aparecem em primeiro lugar. A descrição do lugar onde ocorre a festa “bosque, árvores, sol”, talvez, tenha um sentido que ultrapasse uma mera convocação idílica.

De acordo com os dicionários de Símbolos de Lexikon (1997) e de Chevalier; Gheerbrant (1982), a palavra “bosque” está relacionada à área sagrada, onde habitam deuses maus e bons e entidades femininas. O bosque representa o lugar da proteção e do abrigo, pois é o ambiente de refúgio das atividades do mundo; este sentido pode ser ainda mais enfatizado com o termo “no bosque **atrás** da casa” (NASSAR, 2002, p.28) [grifo

nosso], ou seja, fora do ambiente familiar moralmente protegido e das atividades cotidianas. “Bosque” é ainda o símbolo da concentração espiritual e do irracional. Para a psicanálise, é o símbolo do inconsciente e da mulher.

A árvore é o símbolo do renascimento da vida e o símbolo do ligamento entre a esfera cósmica e o mundo subterrâneo, entre a vida na terra e no céu. Por ser ereta pode ser a representação do próprio homem no ciclo da vida. Mas, como a árvore traz o fruto e proporciona sombra e proteção, é tida frequentemente como símbolo materno por muitos povos; e o tronco é associado ao falo. Na psicanálise, a árvore também é o símbolo da maternidade. Segundo a tradição indiana, a árvore invertida é o símbolo do desdobramento da existência a partir de uma causa originária, as raízes representam o princípio de todos os fenômenos e os ramos, a realização concreta de todos os princípios. O sol é um símbolo masculino da força, da união. Mas, na língua alemã, como sol é uma palavra feminina ele está associado ao maternal. Vale lembrar também o tópico do *locus amoenus*²⁷. O bucolismo que caracteriza o tópico ao mesmo tempo foi usado, na Idade Média, para sinalizar o encontro amoroso. Assim, o lugar é ambíguo, como tantas caracterizações dentro da obra.

As frutas “melancia, melões, uvas, laranjas” podem ser estudadas como “fruto”. O fruto representa a maternidade e o desenvolvimento; frutos variados e diferentes representam a abundância. Mas, se analisarmos as frutas por agrupamento, temos as frutas com muitas sementes e a uva. As frutas com muitas sementes simbolizam a fecundidade. A uva, assim como a maçã e a cereja, simboliza o pecado e a tentação. Quando Ana está dançando, ela come justamente esta fruta, tornando, assim, sua dança mais lasciva:

[...] ela sabia fazer as coisas, essa minha irmã, esconder primeiro bem escondido sob a língua a sua peçonha e logo morder o cacho de uva que pendia em bagos túmidos de saliva enquanto dançava no centro de todos, fazendo a vida mais turbulenta, tumultuando dores, arrancando gritos de exaltação, e logo entoados em língua estranha começavam a se elevar em versos simples quase um cântico nas vozes dos mais velhos (NASSAR, 2002, p.31).

²⁷ Tópico literário característico da poesia de Virgílio e que foi recuperado, a partir do Renascimento, pela literatura européia. Próprio do bucolismo, tornou-se o elemento mais importante para a constituição de uma paisagem poética ideal de que se destacam, como elementos característicos, o prado, o rio, o arvoredo, numa ambiência calma que não suscita perturbação no observador. (cf. História Universal da Literatura Portuguesa. In http://www.universal.pt/scripts/hlp/hlp.exe/artigo?cod=6_142)

A cesta, onde estavam as frutas, simboliza o seio materno e, quando está cheia, representa as deusas da fertilidade como, por exemplo, Ártemis e Éfeso. Ainda: se pensarmos na imagem das frutas, podemos associá-las aos órgãos genitais femininos. A imagem das frutas sendo partidas “aos gritos da alegria” (NASSAR, 2002, p.29) pode evocar a penetração no ato sexual: as mãos e os braços como falos e as frutas, suculentas, macias, cheias d’água, como os órgãos genitais femininos. O quadro de Adir Sodré nos ajuda a ilustrar isto²⁸:



Fig 2: quadro de Adir Sodré, Orgia das Frutas, 1987.

A terra, onde André desliza os p s ao ver Ana dançar, simboliza o feminino. Nos mitos do surgimento do mundo, o céu fecundou a terra e, por isto, é tida também como útero. Mas, a terra é uma figura ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que é associada à fecundidade,   também associada à sepultura. Tudo acaba por retornar à terra. Esta

²⁸ Imagem tirada do site: www.celarg.org.br/Brasil/

semelhança com a sepultura também é estabelecida pelo narrador na obra: “e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida” (NASSAR, 2002, p.32).

A dança está relacionada tanto às forças da criação quanto à ordem. Em muitas culturas, as danças eram um meio de produzir união entre o céu e a terra. Como, aqui, a dança é feita em roda, associaremos este sentido ao do círculo. O círculo é o símbolo da unidade, do absoluto e da perfeição. É o símbolo do espírito em oposição à matéria.

A descrição da dança evolui de um carro de bois para um moinho, dando a ideia da formação de um círculo no qual as pessoas se dão os braços e batem com os pés no chão com firmeza.

Outros símbolos interessantes são o vinho e a flauta (tocada pelo velho tio imigrante), relacionados à festividade e ao sagrado. Remontam também à cena idílica da Arcádia grega: pastores, flauta e vinho. Lembra Pã, o deus grego tocador de flauta, que fazia deuses, homens e ninfas regorjarem ao som de seu instrumento. O som da flauta é a música celeste, a voz dos anjos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982) e a “imagem dos anjos” é, muitas vezes, representada pelos pássaros. Por isto, talvez, não seja à toa a construção da imagem: “e ao som contagiante parecia que as garças e os marrecos tivessem voado da lagoa pra se juntarem a todos ali no bosque” (NASSAR, 2002, p.32). A flauta é ainda, no Taoísmo, um símbolo da fecundação.

Todos esses significados de uma forma ou de outra nos remetem, a partir da natureza, ao feminino: à maternidade, à proteção, ao alimento, à união etc. Não, necessariamente, só à mulher e ao órgão feminino, pois, os elementos masculinos também estão presentes (os símbolos fálicos, como os galhos, a flauta) conjugados com os outros, como, no filme, as mãos partindo uma melancia. O feminino está propriamente no fato de comportar o crescimento da vida que não pode florescer sem o masculino; está no fato de comportar, “abarcá-lo” o masculino. A presença feminina durante a festa motiva esses sentidos, numa espécie de reflexo da natureza na imagem humana transpondo, reavivando, significados que percorrem os tempos.

Mesmo que não nos valêssemos de uma pesquisa sobre os símbolos trazidos pelas palavras, poderíamos nos aproximar desses sentidos evocados simplesmente pela depuração

dos significados dos lexemas. E, neste caso, o feminino em sentido amplo viria do “líquido”. A árvore tem a seiva; as frutas são constituídas, basicamente, por água e frutose; a terra é úmida em seu interior; o suor das pessoas que dançavam, “rostos úmidos” (NASSAR, 2002, p.29); o vinho; a saliva de Ana ao morder as uvas etc., ou seja, combinados, estes termos comungam o sentido de “líquido”. O líquido está associado à água que é, para a psicanálise, o símbolo do feminino e do inconsciente. Mas são líquidos também o esperma, a lubrificação do órgão sexual feminino, o sangue etc.

Portanto, não é absurdo pensar que a festa compõe também o retorno à cena primordial, ao próprio ato sexual, à volta ao útero materno. André está sentado ao pé de uma árvore. Ao ver a irmã dançar ele esfrega os pés na terra e a vontade que tem é de cavar o chão com as próprias unhas. Como já dissemos, a árvore é um símbolo do feminino – e do masculino: o phallus – e a terra pode ser vista como o útero do mundo.

Essa ideia é ainda reforçada pelo olhar. André se satisfaz ao observar “escondido” a dança de Ana. O próprio ato de olhar já é um prazer relacionado aos instintos integrantes da sexualidade. Segundo Freud, a escopofilia (1996), o prazer que há em olhar, existe como pulsão, independentemente das zonas erógenas que temos, e consiste em tornar as pessoas objetos, podendo assim sujeitá-las a um olhar controlador e curioso. Um bom exemplo disto, para ele, é o voyeurismo infantil que se baseia no desejo de ver aquilo que é proibido ou reservado. Principalmente, no desejo de conferir as funções genitais e corporais dos seus semelhantes, a presença ou ausência do pênis e, retrospectivamente, a cena primordial.

Inicialmente, a escopofilia ativa está relacionada ao auto-erotismo pré-genital e, depois, é redirecionada para uma espécie de transferência do olhar para os outros. Mesmo que este desejo seja modificado, ele continua a existir como fundamento erótico do prazer que há em olhar os outros. Mas, na festa, André não olha para uma moça qualquer; ele olha sua própria irmã. Aqui, o instinto sexual original é profundamente contemplado, num retorno incansável à cena primordial. Talvez, a transferência do olhar para um objeto de desejo fora do ambiente familiar como, por exemplo, alguém do vilarejo mais próximo, não ocorra até pelo enclausuramento em que vivem.

A tentativa de André de retorno ao útero materno é estabelecida no texto não só pela cadeia de significados gerados pelas palavras, mas também por uma “artimanha” linguística que ajuda a provocar um efeito semelhante. Observemos este fragmento:

[...] eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada de espesso húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida, e eu nessa senda oculta não percebia quando **ela** (grifo nosso) se afastava do grupo buscando por todos os lados com olhos amplos e aflitos (NASSAR, 2002, p. 32, 33).

André estava, até então, falando de Ana. Temos a impressão de que é a irmã que o está procurando e só vamos descobrir que se trata da mãe quando ele responde: “me deixa, mãe, eu estou me divertindo” (NASSAR, 2002, p. 33). O pronome “ela” faz, numa primeira leitura, com que o associemos à figura mais próxima no texto. O “velar” e o “desvelar” linguísticos propositais alinham mãe e filha quase num mesmo patamar de erotismo, relacionado à constituição dos instintos sexuais primários.

No filme, esse “velar” e “desvelar” linguístico não podem ser contidos totalmente. A chegada da mãe é marcada pela visão de André de costas, encostado na árvore, seguida de uma total escuridão da tela. Ou seja, primeiro, é a perspectiva da mãe que vem chegando e vê o filho, depois, a câmera é a visão de André que escurece, porque a mãe tapa-lhe os olhos. Logo após, vemos André de frente com as mãos da mãe em seu rosto e podemos entender o que se passou. O filho tira as mãos dela de seu rosto e as mesmas falas do texto são reproduzidas. Se a mãe, no romance, tira um cisco dos cabelos do filho antes de falar com ele, numa demonstração de zelo e carinho, no filme, o efeito linguístico é extravasado de acordo com a matéria-prima cinematográfica. O “tirar um cisco” vira “tapar a visão” do filho e do espectador. E, aqui, poderíamos extravasar o sentido e dizer que a mãe cega esse filho, no sentido de embriagá-lo e até de dominá-lo. Há nestes movimentos a apresentação dos cuidados maternos excessivos. E a preocupação em mostrá-los existe porque este também é um dos valores que impulsionam as obras.

Sobre essa questão do olhar, o cinema oferece uma discussão a mais a essa análise. Se a história contida na obra literária está aberta à imaginação do leitor, no cinema, o olhar do espectador é guiado pelas imagens previamente selecionadas. Essa relação orgânica que

temos com a imagem nos suscita inúmeros prazeres. Dentre estes prazeres estão aqueles que nos afinam com nossos instintos mais primitivos. Como já foi dito, “olhar” já é em si um prazer relacionado aos instintos integrantes da sexualidade.

O cinema com suas projeções e convenções narrativas dá a sensação ao espectador de que ele está entrando num mundo hermético, privado e, por isto, remonta às sensações de espionar o velado. Assim, o cinema satisfaz o instinto primordial de prazer visual, mormente no que diz respeito às figuras humanas. Nesse caso, a necessidade do olhar se confunde com uma fascinação pelo reconhecimento e semelhança da forma humana, das relações que estabelece com os outros, dos espaços pelos quais ela pode circular, enfim, da relação da pessoa com o mundo.

Laura Mulvey (1983), em seu ensaio *Prazer visual e cinema narrativo*, apropria-se também da psicanálise para explicar que a fascinação pelo cinema é intensificada não só por modelos já existentes de fascinação e que desde sempre operam na subjetividade humana, mas também pelas formações sociais que a moldam. Isto é, um filme, ao refletir uma imagem, determinando a forma erótica através da qual devemos olhá-la, revela, muitas vezes, o inconsciente da sociedade patriarcal latente nas formas como o cinema se estruturou. O cinema de Hollywood e suas influências é um bom exemplo de como os filmes decodificaram o erótico dentro da linguagem da ordem patriarcal dominante.

Numa sociedade tomada por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi separado entre ativo / masculino e passivo / feminino. A figura feminina acaba sendo a projeção determinante do olhar masculino. As mulheres, por sua vez, assumem um papel exibicionista e se esmeram em ser olhadas, ou melhor, encarnam a condição “de servir para ser vista”, no sentido de objeto sexual. Elas sustentam e significam o olhar masculino.

Segundo a autora, a presença feminina num espetáculo, momentos de canto e dança, dentro do filme narrativo, costuma funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, pois tende a congelar o fluxo da ação em instantes de contemplação erótica. De uma forma geral, a mulher, no filme tradicional, funciona em dois níveis: como objeto erótico para o herói e para o espectador, podendo haver uma interação entre essas duas séries de olhares. Isso ocorre sem que haja quebras aparentes na diegese, pois os olhares

masculinos na tela se combinam com os olhares dos espectadores, produzindo verossimilhança na narrativa, pois o espectador se identifica com o protagonista.

Esse momento de contemplação erótica também acontece no filme, *LavourArcaica* (2001), mas está junto à representação da cena iterativa. A função dessa cena não é meramente de contemplação erótica. Há um momento de “combinação de olhares” que também aproxima espectador e personagem. Porém, Ana não faz parte dos elementos que ajudam a reforçar a ordem patriarcal predominante. Ao contrário, ela será símbolo da transgressão desta ordem.

Esse filme não reproduz uma cultura dominante. Nos filmes em que há essa reprodução, existe uma divisão do trabalho heterossexual entre ativo e passivo que controla a estrutura narrativa. Na ideologia dominante, a figura masculina não suporta a objetificação sexual. O homem não suporta o seu semelhante “exibicionista”. Isto é, o homem não suporta ver outro homem sendo objeto do olhar feminino e / ou masculino. E esse não é o caso. Nessas obras, é possível pensar que o incesto de André se estende também ao irmão, provocando uma reviravolta nessa ideologia dominante, uma vez que o homem também passa a ser objeto de desejo. A figura do protagonista, assim como na obra literária, é altamente complexa e abarca características tanto masculinas como femininas.

Na verdade, o que nos interesse a este respeito, é a colocação sobre o olhar, ou seja, a combinação entre o olho “da câmera”, o olho do protagonista e do espectador. Para o diretor, Luiz Fernando Carvalho (2002), o filme é um diário e, por isto, a câmera deveria sempre funcionar como um olho que estaria voltado mais para dentro do que para fora, revelando o estado interior de André. Assim, o diálogo com o espectador se estabelece com mais intensidade, fazendo com que ele assuma aquele olhar. Para tanto, houve a eliminação da maioria dos planos de André e, conseqüentemente, criou-se um sentido de subjetividade tal, como se o filme desse o lugar do personagem ao espectador. Como ocorre com um leitor ao ler um livro.

Então, em alguns momentos, quando André está olhando Ana dançar, a câmera, numa espécie de discurso indireto, oferece-nos seu olhar e passeamos com ela pelo corpo da dançarina. Confundimos nosso olhar com o olhar do protagonista. E, talvez, até mais do que isto: assumimos o seu desejo. Como ele está observando a cena de longe, sentado ao pé

de uma árvore, não poderia vê-la tão de perto. Portanto, a câmera nos mostra o que ele imagina ou gostaria.

Mas, o olho da lente (câmera) é também um olho reflexivo. O narrador que nos conta essa “história passional” já está olhando sua trajetória com reflexão, pois olha para um acontecimento do passado, irrecuperável. E o filme também é esta reflexão, mesclada com a passionalidade: “essa relação entre passionalidade e reflexão da lente é que existe para mim em termos de construção cinematográfica” (CARVALHO, 2002, p. 54).

3.4. A festa plural

Essas duas isotopias de leitura nos mostram como a festa, enquanto rito que marca uma incessante volta ao tempo primordial, no ato de criação que, aqui, é coletivo e individual (retorno à cena primordial), comunga com a pluralidade de sentidos. A percepção da tradição, do coletivo, não nega os sentidos construídos pelo e no corpo do indivíduo. O que acontece é a criação de um espaço de tensão (a festa) entre o aparente (tradição) e o latente (corpo). A festa é ao mesmo tempo a evocação do “sopro mediterrâneo”, da cultura árabe, como momento privilegiado de encontro familiar e tribal, momento de reunião e de descontração, momento de revelação de dotes, momento de doação e também ou exatamente por isto onde é possível “desembestar os sentidos”. A sexualidade aflora motivada pelas linguagens que a festa congrega.

Dessa forma, um tópico do romance e do filme revela a pluralidade de sentidos de um mesmo tópico, ou símbolo: é o *locus amoenus*, lugar de recolhimento e de luxúria que fecunda o sentido do corpo vivo, desejante e, daí, como os sentidos solicitados vão solapando a utopia da tradição, da manutenção a toda força do mundo árabe fora dele. Haverá um preço, uma vítima e, pois, uma imolação.

Freud propõe²⁹ que certa energia procedente da provisão da libido narcisista, correspondendo, pois, ao Eros dessexualizado, deslocável e indiferente, atua provavelmente tanto no eu como no id. Os instintos eróticos nos parecem, em geral, mais plásticos,

²⁹ Freud. "El 'yo' y el 'ello' (1923). in Obras completas. Tomo III (1916-1938) [1945] Ensayos XCVIII al CCIII. 3ª ed. Trad. directa del alemán Luiz Lopez-Ballesteros y de Torres. Ordenación y revisión Jacobo Numhauser Tognola. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973: 2719.

desviáveis e deslocados que os de destruição. Podemos, portanto, concluir sem dificuldade que esta libido deslocável trabalha a serviço do princípio do prazer para evitar os estancamentos e facilitar as descargas. Reconhecemos, ainda, que neste trabalho o principal é o próprio fato da descarga, sendo indiferente o caminho pelo qual é levado a cabo.

Essa reflexão nos sugere que tanto no romance quanto no filme, dois instintos trabalham simultaneamente. Por um lado, atua a libido deslocável, aceita pelo patriarca e pela cultura árabe. Por outro lado germina e atua o instinto de destruição, impelido pela mudança para o novo mundo, que tem outros valores e confere outro tratamento à libido.

As duas obras (filme e romance) espelham a memória que, por sua vez, reconstrói as cenas. Ela pretende reconstruir o bom, forte, da tradição e da família. Mas ela apanhou detalhes que despem pouco a pouco o valor da unidade da tradição, para revelar a violência subjacente - e o preço a ser pago.

Do filme à literatura, há um diálogo fortemente marcado por um significado que se quer compartilhar e pela função poética, presente de forma exemplar nas duas obras, mas que ocorre de formas diferentes nas duas linguagens. Ao falarmos em recriação poética arriscamos dizer que as imagens literárias podem ser vertidas em imagem fílmica sem que percam o sentido primevo, mas ganhem um novo “significante”.

4. O tempo da culpa impresso no corpo memória

[...] eu só estava pensando nos desenganados sem remédio nos que gritam de ardência, sede e solidão, nos que não são supérfluos nos seus gemidos; era só neles que eu pensava. (NASSAR, 2002, p. 165)

Segundo Jacques Aumont (1993), nossa experiência cotidiana e a linguagem corrente nos afirmam que vemos “com os olhos”. Os olhos são um dos instrumentos da visão. A visão é um processo que emprega diversos órgãos especializados e que resulta em três operações diferentes: operações ópticas, químicas e nervosas. Então, a percepção visual é o processamento, de forma sucessiva, de uma informação intermediada pela luz que chega aos nossos olhos. Essa informação é codificada através de transformações naturais (nem arbitrárias, nem convencionais) que determinam a atividade nervosa em função da informação contida a luz. A codificação visual é, portanto, a capacidade que tem nosso sistema visual de localizar e de interpretar certas regularidades nos fenômenos luminosos que atingem nossa visão. Tais regularidades ocorrem a partir de três características da luz: sua intensidade, seu comprimento de onda, sua distribuição no espaço.

Nesses termos, a imagem é, em princípio, tudo aquilo que se dirige ao olhar. Assim, todo o universo de informações que é percebido pela visão humana passa a ser absorvido como imagem. Atendo-nos a Aumont (1993, p. 73): “o que reter dessa relação entre o instrumento universal, o olho, e a imagem, objeto cultural e histórico por excelência, infinitamente singularizado sob mil formas diversas?” Reafirma, não há imagem sem a percepção da mesma e a importância de entender a imagem desta forma, segundo o autor, evita muitos chavões nos estudos a seu respeito. Pois, podemos dizer que a imagem é arbitrária, inteiramente cultural, inventada³⁰. A percepção da imagem, separando-a de sua interpretação, é um processo da espécie humana; o funcionamento do olho é quase o mesmo para todos e não pode ser subestimado quando falamos sobre a imagem.

Porém, a imagem não está restrita somente ao universo das coisas retidas pela visão. O ser humano é capaz de criar imagens mentais que, talvez, nunca se materializem diante

³⁰ Segundo Aumont (1993), o estudo intercultural da percepção visual demonstrou que pessoas que nunca passaram por esse processo são capazes de perceber os objetos figurados num imagem e sua organização em conjunto.

dos seus olhos. Para Mircea Eliade “a mais pálida das existências está repleta de símbolos, o homem mais realista vive de imagens” (ELIADE, 1996, p.12-13). Chamamos esse conjunto de imagens “mentais”, de “imaginário”. Segundo Klein (2005), o imaginário não se restringe à ficção, pois as imagens produzidas pelo homem terminam por recriá-lo: “o que vemos, portanto, pode ser aquilo que nos olha [...]. Depois de criar nossos deuses, delegamos a eles o poder de nos criar” (KLEIN, 2005, p.177, 178). O imaginário, enquanto antagonista e complemento da “realidade”, possibilita exatamente o “real” para o homem. As imagens oníricas do mundo dos sonhos (em momentos de vigília ou não), do mundo impossível, representam, para Freud (apud KLEIN, 2005), nossos desejos, aspirações, medos, frustrações, necessidades, etc. de modo que, uma vez criados ou recriados pelo imaginário, podemos nos “libertar” de tais sensações. E, para Bystrina apud Klein (2005), é, por isso que o sonho, visto como uma “segunda realidade”, é uma das raízes transformadoras da cultura.

O imaginário pode ser concretizado nos objetos da arte e da religião, pois está ligado profundamente ao pensamento mágico e religioso do homem³¹. Pinturas, desenhos, esculturas adquiriram a forma de nossos pesadelos e aspirações. Ou seja, a imaginação transcendeu a virtualidade mental para se tornar visível em nossa realidade material. Dessa forma, a natureza das imagens criadas pelo homem pode ser duas: mental e material.

Dentro das imagens produzidas materialmente, é possível identificar naturezas muito diversas, que mudam conforme seu material ou o seu suporte tecnológico. Assim, dependendo da natureza, podemos ter esculturas, pinturas, grafite, estampas, fotografias, imagens de TV, cinema, etc.

No cinema, as imagens estão em movimento, isto é, uma sequência fotográfica que, “ao ser projetada em uma tela com certa cadência regular” (AUMONT, 1993, p.51), reproduzem a realidade capturada pela câmera. De acordo com VIÉGAS; MARCHELI (2005), com acréscimo do enredo, a sequência de imagens projetadas ganhou o estatuto de comédia ou dramaturgia, aproximando-se do teatro e da literatura. E, com o acréscimo do som, a produção cinematográfica consegue reproduzir o ambiente completo dos seres e dos

³¹ De acordo com Klein (2005), talvez, a religiosidade, na pré-história, esteja relacionada, ao problema do surgimento das primeiras imagens mentais, porque, muitas vezes, foi a partir delas que os temas mitológicos surgiram.

objetos presentes na vida real. A imagem no cinema é, portanto, complementada ou associada a outros fatores (como, por exemplo, à audição, às artes gráficas e, hoje, às novas tecnologias³²), ganhando características próprias que permitem representar a totalidade do espaço real.

Mesmo que imagem cinematográfica esteja associada à fotografia, da qual se serve para produzir movimentos, ela comunga elementos que a enriquecem enquanto imagem. A fotografia, de maneira geral, representa os objetos exatamente como são observados, em função das semelhanças estabelecidas fisicamente pela máquina fotográfica e o meio material no momento em que é produzida.

De acordo com Pierce, o cinema é constituído pela imagem fotográfica em contato com a palavra simbólica de tal que forma que geram entre si um par orgânico. A montagem cinematográfica se aproxima do objeto representado por meio de sensações criadas por analogias na mente do espectador. No ato de ver o filme, os símbolos representados pela palavra e a imagem fotográfica projetada na tela são intercalados pelas referências culturais do espectador e é a partir desta mescla que ele é capaz de interpretar o que se passa. Rittner (1965) pontua que, compreendendo por cultura aquilo que o homem é, o cinema, como informação visual, apresenta um campo de efeitos que envolvem o homem em sua concepção de mundo e da vida.

Mas, se nos valemos de nossas características psicológicas e sociais para interpretar aquilo que vemos, também hoje já observamos as imagens, munidos de certa cultura já perpetuada pela veiculação das mesmas, como se houvesse uma antropologia da imagem (assim, talvez, como há uma antropologia da escritura) que se traduz em conceitos que criam ferramentas para a percepção da própria imagem. Não é preciso que recorramos a grandes ciências para saber que a cultura contemporânea é, acima de tudo, visual³³. Há uma

³² Na atualidade, a estética do cinema, muitas vezes, é pensada ou determinada por essas novas tecnologias.

³³ Uma afirmação como esta gerou (e gera) algumas questões importantes que vale a pena nos determos um pouco. Aumont (1993), por exemplo, pontua que, a partir do século XX, teríamos o começo de uma “civilização da imagem” ou mesmo “revolução da imagem”. As imagens se multiplicaram em proporções impressionantes e sempre crescentes e aparecem para nós, muitas vezes, de forma invasiva como se seu fluxo não pudesse ser contido. O resultado disso, para muita gente, foi anunciar para o bem e para mal a morte da escrita. Porém, essa multiplicação das imagens é, no fundo, um epifenômeno se comparada a uma outra alteração que afetou ao longo dos tempos o próprio statuto da imagem, passou-se da imagem espiritual à imagem visual. Em outros tempos, o papel da imagem assumia um caráter ideológico, político, social e

enxurrada de vídeo games, de clipes de música, de propagandas, de novelas, de filmes entre outros cuja força discursiva está sobremaneira na imagem e, depois, no texto escrito. E, este, muitas vezes, é até dispensável, tamanho impacto significativo dos recursos imagéticos (PELLEGRINI et. al, 2003).

Assim, como podemos perceber a imagem mental como criadora de um imaginário de sonho, uma segunda realidade, a imagem material, principalmente produzida de forma excessiva pela mídia, pode nos devolver à imaginação de algo, obviamente com todos os desvios que isto implica, uma vez que é uma imagem produzida.

É importante dizer que a imagem está vinculada ao duplo, ao espelho, ao simulacro, à figuração. A magia produzida pela imagem brota com intensidade variável, independentemente da cultura, do tempo ou dos suportes que vinculam a imagem, colocando em xeque os limiares semióticos de representação (KLEIN, 2005). Mas, com o encantamento da imagem convive também sua saturação e sua banalização numa época sujeita aos poderes da mídia.

Mircea Eliade, em seu livro *Imagens e simbolismo mágico* (1996), fala sobre a selva ou a floresta como uma imagem criada (imagem mental) a partir da ideia de “Paraíso”. Segundo o autor, hoje compreendemos algo que o século XIX não podia nem mesmo imaginar: que o símbolo, o mito e a imagem são partes da substância da vida espiritual; que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas jamais poderemos extirpá-los. Se estudássemos a sobrevivência dos grandes mitos durante o século XIX, perceberíamos como, mesmo humildes, enfraquecidos e condenados a mudar incessantemente de emblema, eles resistiram a esse estado de letargia, graças, principalmente, **à literatura**.

intelectual que excedia a própria imagem como se ela fosse apenas uma intermediação entre o homem e às entidades imateriais. A imagem, portanto, não ficava apenas no plano de simples manifestação sensível (às vezes, reduzidas a meros registros). Por isso, de acordo com o autor, estamos distantes do que seria a verdadeira revolução das imagens. Hoje, na verdade, o que há é uma retomada da imagem através da multiplicação da imagem que, mesmo assim, não é capaz de destituir ainda nossa civilização como uma civilização da linguagem.

O resultado dessa multiplicação das imagens e de sua constante exposição, segundo Klein (2005), é uma espécie de crise da imaginação do homem. É como se o “titanismo” e a “onipresença” (KLEIN, 2005, p. 183) das imagens externas minasse nossa capacidade de construir novas imagens do mundo, de imaginar outras possibilidades e de estabelecer novas relações.

Nesse capítulo, recuperamos uma imagem cara à literatura de Nassar (LAVOURA ARCAICA, 1975), os “olhos”, que teria seu “efeito”, seus sentidos dentro do texto, recuperados pela imagem das “mãos” no cinema. Enquanto os olhos se estendem enquanto metáfora do indivíduo, da família, e, principalmente, da memória; “as mãos” podem traduzir esses sentidos para o cinema; e mais: a imagem das mãos transferem movimento ao “fazer do cinema” que, nesse caso é um fazer que recupera (revisita) a memória, a lembrança vertida em imagem (a imagem é vista). Nesse sentido, as mãos do diretor e do narrador tais quais as mãos de um pintor.

As imagens desse filme surgem na tela, para o espectador, tão bem compostas que se assemelham a quadros pintados³⁴ (a pintura pressupõe a mão). Mas que obviamente fazem parte de uma sequência de fotografias que ajudam a imprimir movimento e ritmo à história e só a partir daí tem-se a memória revisitada como as páginas viradas de um livro.

4.1. Imagem pictórica e imagem fotográfica

Segundo André Bazin (1983), a evolução paralela da arte e da civilização destituiu as artes plásticas de sua função mágica. Mas, tal evolução apenas conseguiu sublimar, por meio do pensamento lógico, esta necessidade irreprimível de exorcizar o tempo. A identidade ontológica de um retrato não é mais aceita como tal; no entanto, é inegável que este nos ajuda a recordar alguém e, assim, salvá-lo de uma segunda morte espiritual. Há, no homem, uma necessidade primitiva de vencer o tempo pela perenidade da forma seja na pintura ou na fotografia. E isso pode ser alcançado não somente pela estética, mas também pela procura da semelhança ou do realismo nas artes plásticas.

Para André Malraux apud BAZIN (1983), nesse contexto, o cinema seria a instância mais evoluída do realismo plástico, iniciada no Renascimento e que alcançou sua expressão limite com a pintura barroca.

É verdade que a pintura universal alcançou diversos tipos de equilíbrio entre o simbolismo e o realismo das formas. Porém, no século XV, a pintura se afastou da preocupação de tão só exprimir a realidade espiritual por meio de autômatos para casar sua

³⁴ Quadros barrocos.

expressão com a imitação do mundo exterior. Isso se deu decisivamente com a invenção do primeiro sistema científico e, de certo modo já mecânico, a perspectiva, através da câmera escura de Da Vinci. Esse mecanismo permitia, ao artista, dar a ilusão de um espaço de três dimensões em que os objetos podiam se situar tal qual em nossa percepção direta.

Desde então, a pintura se moldou entre duas vertentes: uma propriamente estética – na qual a expressão das realidades espirituais do modelo se acha transcendido pelo simbolismo das formas. E outra, cujo desejo é o de substituir o mundo exterior pelo seu duplo. E foi essa necessidade que devorou aos poucos as artes plásticas. E como a perspectiva resolveu o problema da forma, mas não o do movimento, era natural que o realismo se prolongasse numa busca de expressão dramática no instante, como se fosse uma quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida na imobilidade torturada da arte barroca. Obviamente, os grandes artistas conseguiram sintetizar essas duas vertentes.

A fotografia, ao redimir o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela realidade. Se a pintura se esforçava para nos iludir, a fotografia e o cinema sanaram nossa obsessão pela realidade. O fenômeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não está apenas no aperfeiçoamento material, afinal a fotografia seria ainda durante um tempo inferior à pintura na imitação das cores. E, sim, num fato psicológico, “a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído. A solução não estava no resultado, mas na gênese” (BAZIN, 1983, p.124).

A originalidade da fotografia em relação à pintura está na sua objetividade essencial. Pela primeira vez, nada se interpõe entre o objeto inicial e sua representação, a não ser outro objeto. O fotógrafo entra apenas pela escolha e pela orientação. Seu papel não é como o do pintor.

A fotografia mudou radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade que não há em qualquer outra obra pictórica. A fotografia se farta de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução:

Só a objetiva nos dá do objeto uma imagem capaz de desrecalcar, no fundo de nosso inconsciente, esta necessidade de substituir o objeto por algo melhor do que um recalque aproximado: o próprio objeto, porém liberado das contingências temporais. A imagem pode ser nebulosa,

deformada, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela não é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietantes presenças de vida paralisadas em suas durações, libertas de seus destinos, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção. (BAZIN, 1983, p.126)

O universo estético do pintor é heterogêneo ao universo que o cerca. A moldura encerra um microcosmo tanto essencialmente diverso como substancialmente. Já a existência do objeto fotografado participa da essência do modelo como uma impressão digital. Em função disso, a fotografia se acrescenta realmente à criação natural, ao invés de trocá-la por outra.

O surrealismo se beneficiou disso na medida em que recorreu à gelatina da placa sensível para gestar sua teatrologia plástica. Pois, para o surrealismo, o efeito estético é inseparável da impressão mecânica, o “espírito”. Nesse caso, a distinção entre o imaginário e o real tende a ser dissolvida. Assim, toda imagem deve ser sentida como objeto e todo objeto como imagem. A fotografia representou, então, uma técnica privilegiada para a criação surrealista, já que ela poderia ser uma “alucinação verdadeira” (BAZIN, 1983, p.127).

Para Bazin (1983), a fotografia vem a ser o acontecimento mais importante da história das artes plásticas. E, de certa forma, a fotografia permitiu à pintura ocidental se livrar da obsessão realista e reencontrar sua autonomia estética. A partir de então, a cor poderia devorar a forma, pois esta não possuía mais uma importância imitativa. Com Cézanne, a forma volta a se reapossar da tela sem que haja a utilização da geometria ilusionista da perspectiva. A concorrência da imagem mecânica em relação à pintura obrigou esta a se converter em seu próprio objeto.

O cinema, diferentemente da pintura e da fotografia, vem a ser a consecução no tempo da objetividade fotográfica³⁵. O filme não se contenta mais em conservar o objeto lacrado no instante. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração

³⁵ A fotografia é a imagem fora do tempo; a música é o som no tempo e a imagem cinematográfica é a imagem/som no tempo.

delas. O cinema é a arte do tempo: ele tem o privilégio de repeti-lo. Isso é comum às artes mecânicas, mas do qual o cinema pode se valer com uma potência infinitamente maior do que o disco ou o rádio. A música, por exemplo, é por definição um tempo estético. No entanto, o cinema só constrói seu tempo estético a partir do momento vivido. O cinema pode com maestria recompor, revisitar a memória em sua confluência temporal e seus sentidos diversos.

4.2. A memória

A memória é a evocação do passado, a partir da capacidade humana de reter e guardar o que já se foi. A memória é responsável pela nossa primeira e mais fundamental experiência com o tempo. Para alguns filósofos, é a garantia da própria identidade, pois o “eu” se forma reunindo tudo o que fizemos e fomos ao que somos e fazemos (CHAUÍ, 1997). É ainda a consciência interna da diferença temporal que existe entre passado, presente e futuro. Mas, além da dimensão pessoal e introspectiva da memória, há uma dimensão coletiva ou social, gravada na história das sociedades. Assim, podemos pensar na memória como sendo uma atualização do passado ou uma presentificação do passado e pode ser o registro do presente para que este permaneça como lembrança.

A memória é um fato biológico que envolve mecanismos fisiológicos e cerebrais, comandados também por fatores de aspectos subjetivos como, por exemplo: a percepção, a afetividade, os sentimentos, a necessidade, o prazer, a gravidade, a importância do ocorrido, entre outros. E, se levamos em conta todos esses fatores, podemos identificar o funcionamento e a relevância da memória na psique humana.

Segundo Freud (1950), o funcionamento da memória se dá através de conteúdos psíquicos, numa multiplicidade de constelações psicológicas. Por isso, não supõe só uma cadeia de eventos concatenados em nossa lembrança; supõe também o esquecimento de determinados eventos e recordações que poderiam ser consideradas fúteis, mas que, na verdade, aparecem como lembranças encobridoras de eventos de extrema importância para nós.

Há duas forças psíquicas que agem neste processo: a importância da experiência e a resistência. E entre as duas há uma conciliação, uma espécie de resultante que é a lembrança encobridora. Essa lembrança serve como uma espécie de ocultamento de nossas experiências e desejos subsequentes. Ela nos revela também que o tempo, associado à memória, não é, necessariamente, um tempo exato, que pressupõe uma cronologia certa dos eventos. Ao contrário, nossa memória comunga vários tempos que nem sempre coincidem integralmente com a realidade material. Funciona como um receptáculo de vários signos em movimento que vão produzindo novos sentidos e ressignificando um discurso que está sempre no presente. Neste sentido, não há por que procurarmos no passado a causa do agora, pois, dentro da memória, o passado se cria e recria em novas articulações. Assim, o que passou já se tornou uma realidade psíquica pulsante, viva.

Para Freud, o tempo e a memória só podem existir no plural. O tempo pressupõe várias temporalidades nas instâncias psíquicas. E a memória, de modo algum, é algo simples, e, sim, múltiplo e de funcionamento altamente complexo.

Uma outra questão assinalada por Freud (1950) e que está relacionada à memória ontológica (ou filogênica) do homem, tem que ver com a cena primitiva, o incesto e o parricídio, os três esquemas “inatos”, que desdobram aquilo que é interdito, inominável. Esses esquemas devem ser esquecidos para que a linguagem os suceda. A palavra é, assim, um objeto de censura a esses atos contidos pela cultura. Porém, a escrita de Raduan Nassar (1975) pode ser vista como uma tentativa de resgate dessa memória em farrapos, através de uma linguagem poética e ao mesmo tempo ancestral, que de alguma forma perpassem pela tênue barreira entre o dizível e o indizível. Daí o nome “Lavoura Arcaica” no sentido de verbo arcaico.

Se mudarmos o conceito de “constelações psicológicas” de Freud (1950) para “constelações linguísticas”, talvez, possamos entender melhor o que estamos postulando como o texto-memória, como uma das possíveis leituras do texto de Raduan Nassar (1975).

Por ser essa uma obra na qual o discurso é o discurso da memória, a confluência e a justaposição de tempos narrados existem de forma enfática \ exemplar. E as marcações da ordem do discurso, quando o trabalho com a linguagem é questão primordial, fundem-se

em núcleos³⁶ de ordem figurativa. O que defendemos, aqui, é que não há, necessariamente, só uma marcação temporal típica e precisa que motive a ordem, através de recursos “óbvios” como, por exemplo: anáforas, advérbios de tempo e espaço, tempos verbais específicos e demais expressões linguísticas. Mas uma estrutura que se perfaz pelo trabalho poético das linguagens, criando, dentro dessa ordem, uma ideia específica de movimento. Isto é, o movimento de sucessão dos eventos, responsáveis pela ordem do discurso da narrativa, é construído a partir de um espelhamento lexical, como ecos que formam redes de significados que se espelham e se ampliam ao longo do enunciado e, que, por sua vez, transformam-se em isotopias³⁷ de leitura. Assim, as marcações temporais típicas são substituídas por essas palavras ou cadeias nucleares que auxiliam na leitura do texto por meio dessas figuras. Desta forma, também há o tempo inteiro uma re-atualização do passado pelo presente, que não se dá apenas com o tempo presente da leitura, mas com o processo de reflexão e evocação da memória, até de se escrever sobre a memória (quando se fala sobre o passado); que só pode ser feito quando se alça também o presente. Por isto, falamos em labor poético porque aquilo que estrutura o sentido não pode ser desligado da sua expressão. Mais que isso: a expressão engendra o sentido.

Constelações linguísticas são figuras que, muitas vezes, estão condensadas numa palavra núcleo ou em cadeias de palavras. Mas também podem ser construções sonoras específicas. Na verdade, a característica comum entre essas constelações é que elas

³⁶ Os núcleos podem estar condensados em palavras (palavras nucleares) que extravasam sua função primeva para se recriar no texto como uma espécie de código da memória. Ou seja, passa a ter uma função imagética, sensorial, figurativa. Neste sentido, é interessante lembrar a ideia de palavra para Freud: “a palavra é, então, uma representação complexa das imagens mencionadas; noutros termos, à palavra corresponde a um processo associativo complicado em que os elementos enumerados de origem visual, acústica e cinestésica estabelecem ligações mútuas” (FREUD, 1950). Assim, para nosso estudo, a palavra nuclear, possui, principalmente, um potencial narrativo em si mesma, revelado pela leitura gráfica do som.

³⁷ A isotopia também pode ser entendida como o elemento que tece uma ligação entre cada figura presente no discurso, possibilitando pelo menos duas leituras de um mesmo discurso (BERTRAND, 2003). Dizemos pelo menos duas leituras, pois o contexto mínimo em que uma isotopia aparece é o sintagma. No projeto de mestrado, desenvolvemos uma leitura baseada na identificação de núcleos isotópicos de ordem figurativa. O agrupamento dos conceitos de “ordem”, de “isotopia” e de “figuratividade” acontece em função de um processo de “condensação lingüística”, própria de textos em que o grau de poeticidade é alto. Numa segunda etapa de trabalho, propomos a revisão e a ordenação de todo o material coletado, assim como dos núcleos principais e seu funcionamento na obra, para que, a partir deles, possamos construir isotopias de leituras “fundamentais” ou “básicas” guiadas por esses núcleos que, de figurativos, passarão a constituir, com a ajuda de outros elementos do discurso, núcleos temáticos, porque engendraram os “temas” principais que vigoram na obra.

proporcionam um retorno, uma referência ao próprio texto, à própria história, por meio de recursos poéticos que extravasam para aquilo que é sensorial (corpóreo) e para aquilo que é afetivo. E a cada leitura temos uma ressignificação desses sentidos.

Uma outra forma de funcionamento da ordem do discurso, no que se refere à localização temporal de um determinado evento, é a sonoridade produzida por “cadeias sonoras”. Ou seja, por trechos de palavras que se assemelham ou se repetem ao longo do discurso, de forma que pela leitura das mesmas possamos localizar os eventos diegéticos no tempo da narrativa.

Os recuos e, em alguns casos as antecipações, assim como os capítulos entrecortados³⁸, que representariam os “fluxos de consciência” do narrador-personagem, para Genette (1995), também poderiam ser os feixes discursivos apontados por Freud (1950), uma vez que a memória é o espaço da comunhão de diversos tempos, que não respeitam uma cronologia exata de acontecimentos. E porque se trata de lembranças “encobridoras”, no sentido de que essas constelações lingüísticas perpassam em algum momento pelos três esquemas descritos por Freud (o indizível: a cena primitiva, o incesto e o parricídio). O manejo com o tempo, com a memória, é uma tentativa angustiada de recuperar a infância perdida. Motivar a memória é, muitas vezes, uma tentativa aflita de acordar o recalado. Não são todas as lembranças que são acessíveis ao processo de escrita. Nesse sentido, as imagens perdidas só são possíveis através de um apuramento estético.

O tempo revelado por meio dos núcleos é o tempo da culpa que ficou impresso no corpo. É o tempo do narrador-personagem que assume um corpo que se mostra em fragmentos através dessas figuras. O tempo da culpa está atrelado ao que foi inoculado pela construção ancestral, a obediência cega, e quase que a exploração do pai, em nome da ancestralidade, em nome da família, da união. O tempo da “família” ou o tempo “real” funciona como o tempo do Estado, da ordem, da moral.

4.3. A poética da cronologia

³⁸ O décimo segundo capítulo, por exemplo, parece-nos muito importante, pois é uma espécie de elo entre os capítulos nono e décimo. É uma continuação do décimo capítulo, porque tem a mesma estrutura, inclusive, no uso dos parênteses, dos três pontos e da conjunção aditiva “e” e continua o discurso a respeito dos objetos da casa, só que, agora, há uma descrição do “código moral da família” que cerceava a rotina na casa.

Dentro daquilo que chamamos constelações lingüísticas e figuras nucleares, o núcleo maior “olhos” é um exemplo importante da fusão entre forma e conteúdo, entre figura temporal e figura nuclear. O primeiro capítulo começa com esta palavra:

Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo; o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral, onde nos intervalos da angústia, se colhe, de um áspero caule, na palma da mão, a rosa branca do desespero, pois entre os objetos que o quarto consagra estão primeiro os objetos do corpo; eu estava deitado no assoalho do meu quarto, quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo [...] (NASSAR, 2002, p.9, 10)

O núcleo “olhos” é a inserção metonímica desse narrador-personagem, nas palavras de Lacan: “O olho está aqui, como muito freqüentemente, o símbolo do sujeito” (LACAN, p.97), mas é também a metáfora da memória, da introdução à memória. O ato de “ver” está, nesse caso, relacionado ao ato de lembrar – há uma intersecção entre os dois – a lembrança, às vezes, é um desfile de imagens, de cheiros, de sons que são vistos no imaginário. Por outro lado, a memória é uma “caixa”, um ambiente fechado, pois é individual. E o movimento desse romance é o de resgate (como o de resgatar as peças íntimas no cesto de roupas sujas), de revirar a “caixa”, retirando, “as quinquilharias” de André, desvelando os subterrâneos da memória:

[...] e foi entre sorvos sôfregos que eu fui depois, num passo trôpego, na direção de um móvel alto e circunspecto, retirando dali a caixa que eu logo transferi para junto dos pés do meu irmão que ia se perdendo na estufa do meu quarto, deixando já cair seu olhar contemplativo, e quando surpreendi, ao abrir a caixa, o gesto que nele se esboçava... (NASSAR, 2002, p.69).

E a caixa de André é como a caixa de Pandora: quem a abrir pagará um alto preço. Talvez seja a caixa texto na qual o tempo só existe porque produto do feitiço da linguagem e porque essa memória-texto revelará coisas “inaudíveis”:

[...] estávamos os dois já quase encharcados, as uvas no forro, e nossos olhos molhados, nossas contas de vidro, presos com afinco na caixa que eu virava de boca, virando com ela o tempo, me remetendo às noites

sorradeiras em que minha sanha se esgueirava incendiada da fazenda... (NASSAR, 2002, p.70)

Pedro, meu irmão, engorde os olhos nessa memória escusa, nesses mistérios roxos, na coleção mais lúdica desse escuro poço: no pano murcho dessas flores, nesta orquídea amarrotada, neste par de ligas cor-de-rosa, nesta pulseira, neste berloque, nestas quinquilharias todas que eu sempre pagava com moedas roubadas ao pai (NASSAR, 2002, p.73).

Não seria também o leitor afetado por isto, engordando os olhos nesse texto de linguagem feiticeira, no qual, os enfeites linguísticos seduzem, atordoam e revelam, por trás de uma carcaça bonita, o horror? Nesse sentido, o sublime também não faria parte desse efeito de encantamento, na medida em que a forma é o mapa da estrutura e do conteúdo do texto?

A memória é o quarto, catedral e sepultura; o corpo, o texto; há limites que a circundam, ou melhor, ela funciona a partir de determinados limites – de determinados feixes discursivos. E isso também implicaria numa auto-referência – o texto refere a si mesmo.

E a “porta de entrada” para essa memória é o “olho” (memória corpo)³⁹. Essa figura nuclear conecta a lembrança (fato) ao discurso. Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant (1982), o olho esquerdo (Lua) e o direito (Sol) correspondem, entre outras referências, ao passado e ao futuro respectivamente. Assim faz esse narrador-personagem: ele comanda os feixes de discurso para o passado e para o futuro daquela história da narrativa.

Valendo-nos da definição de Gonçalves Filho, podemos dizer que:

A memória, aqui, é olhar e trabalho. Olhar em direção ao passado, olhar desgarrado com que, às vezes, os velhos olham sem ver, buscando amparo em coisas distantes e ausentes. Olhar fugidio, mas que paradoxalmente estilo dum ofício inserido no presente: o velho recolhe imagens de outrora, mas reclamadas nas nervuras de uma vida em ato: relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora: não há evocação sem uma inteligência do presente: aturada e apurada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação: uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. E, de resto, que

³⁹ O primeiro capítulo é uma introdução à memória – a memória não necessariamente ao fato – ao desvelar da memória. O ato de ver estabelece relação com o ato de “descobrir”.

haja ocasião para o trabalho mnêmico, pois um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais (GONÇALVES FILHO, 2006, p.97).

O “olho” é uma célula dentro de um organismo; comporta, em sua estrutura, o DNA do texto. A diferença dos modos do discurso culmina numa diferença de “tempos” (lembança - narrador e fato - personagem), o discurso direto entremeia o fato; e o indireto, a lembrança. E esse caminho de transição pode ser trilhado pela figura que extravasa o sentido do lexema:

[...] era meu irmão mais velho que estava na porta; assim que ele entrou, ficamos de frente um para o outro, nossos olhos parados, era um espaço de terra seca que nos separava, tinha susto e espanto nesse pó, mas não era uma descoberta, nem sei o que era, e não nos dizíamos nada, até que ele estendeu os braços e fechou em silêncio as mãos fortes nos meus ombros e nós nos olhamos e num momento preciso nossas memórias nos assaltaram os olhos em atropelo, e eu vi de repente seus olhos se molharem, e foi então que ele me abraçou, e eu senti nos seus braços o peso dos braços encharcados da família inteira; voltamos a nos olhar e eu disse ‘não te esperava’... (NASSAR, 2002, p.11).

É a partir dos “olhos” que ele se refere ao irmão (e com ele se relaciona): mesmos irmãos, mesmos olhos. A “terra seca” pode referir-se à mãe e, ao mesmo tempo, à educação repressora⁴⁰: o olhar também vai desnudando e desmoronando o discurso do pai. Adiante, no terceiro capítulo, justifica-se essa ressonância na transcrição do discurso do pai: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o copo tinha luz, se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso...” (NASSAR, 2002, p. 15). O discurso do pai tem a ver com o discurso da cultura e, em alguns momentos, este discurso será “transgredido” / “transmutado” pelo filho (discurso sensível). Ele se define pelo discurso do outro ao mesmo tempo pervertendo e se submetendo (porque se define a partir dele); e isso se dá, também,

⁴⁰ Existe, desde o começo, uma tensão instalada a partir do lexema família que se motiva ou é motivado pela ordem e pela frequência. A tensão, que supomos, parte da exacerbação dos sentidos originais da palavra, isto é, família está associada a “pessoas unidas por parentesco”; “ascendência”; “linhagem”; “grupos de indivíduos que têm o mesmo interesse”, etc e pressupõe, em nosso contexto cultural, amor, proteção, cuidados etc. Porém, a extrapolação dessa associação de sentidos aprofunda a reflexão sobre a figura da família, dando a ver as relações de poder, submissão e domínio que, em geral, estão submetidas aos sentidos mais aparentes de afeto.

através do núcleo “olhos” (novamente o núcleo entremeia os feixes discursivos): “[...] e eu ali, diante de meu irmão, respirando um cheiro exaltado de vinho, sabia que meus olhos eram dois caroços repulsivos, mas nem liguei que fossem assim, eu estava era confuso, e até perdido... (NASSAR, 2002, p. 15)”. O pai, em sua condição de imigrante, é uma espécie de detentor da cultura árabe; seu discurso baseia-se na tentativa de manutenção de alguns valores morais. De alguma forma, o núcleo “olhos” se estende também para aquilo que pertence a esta cultura. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant (1982), o “olho do coração ou olho do espírito” (como é colocado na atribuição da fala do pai pelo narrador-personagem) é uma constante da espiritualidade mulçumana. O olho do coração é o homem observando Deus, e também Deus vendo o homem. Neste sentido, os olhos do pai representam a vigília.

O avô, que seria a encarnação da ancestralidade, é desprovido de olhos: “[...] não tinha olhos esse nosso avô, Pedro, nada existia nessas duas cavidades fundas, ocas e sombrias do seu rosto...” (p. 46). Essa ausência, dentre outras coisas, pode se referir à sua morte. E também ao fato de que os sermões e as definições, provavelmente construções ligadas a estes sermões, eram, na verdade, algo produzido pelo pai já com características de um saber imigrante, uma releitura dos antepassados. Mas, esse avô continuava “talhado com a madeira da casa” (p. 45), ou seja, ele faz parte do imaginário familiar como uma lembrança que ainda assombra. A figura “olhos” também é a presença. O avô faz parte do passado, que sobrevive em imagens escurecidas.

O núcleo “olhos” também é uma referência à mãe e ela compactua com a preservação de um determinado discurso, um discurso em “língua estranha”:

[...] minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe [...] curvando-se, ela amassou depois seus olhos, o nariz e a boca, enquanto cheirava ruidosamente meus cabelos, espalhando ali em língua estranha, as palavras ternas com que sempre me brindara desde criança: ‘meus olhos, meu coração, meu cordeiro’... (NASSAR, 2002, p.171).

Porém, a mãe está relacionada diretamente à filogenia. Esta mãe está ligada à terra, à fecundidade e à sexualidade de maneira geral (esta mãe não tem nome – o nome da mãe é universal e inaudível ao mesmo tempo); e “meus olhos” seria uma espécie de “fusão” entre

mãe e filho. Segundo o narrador-personagem, a mãe era uma protuberância mórbida carregada de afeto e com ela se inaugurava uma outra vertente da família. Com a mãe, na verdade, inaugura-se um outro discurso que está relacionado à sexualidade, com o retorno ao útero materno⁴¹. É preciso lembrar que Édipo se cegou ao saber que sua esposa era, na verdade, sua mãe:

Eram esses os nossos lugares à mesa na hora das refeições, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika, e Huda; à sua esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco talvez funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família. (NASSAR, 2002, p.156).

Talvez por isso a figura nuclear “olhos” também aluda à cena primordial. Segundo Freud (1950), a cena primordial é o pressentimento do filho em relação ao ato sexual dos pais. Não é necessariamente a visão da cena, mas o pressentimento dela (algo que achamos que “vimos”, algo que imaginamos – e a visão e a imagem, obviamente, e que estão ligadas ao olho). Nesse sentido também se configura a memória infantil. Segundo o autor (1950), nos primeiros anos da infância, nossas recordações permanecem fragmentadas em nossa memória e esta é uma das diferenças fundamentais entre o funcionamento psíquico das crianças e dos adultos. Mas, mesmo que as lembranças desta época não correspondam a uma cadeia de eventos relativamente ordenada, elas não deixam de ser fundamentais (entre tantas outras coisas) para o entendimento das neuroses cujas origens estão relacionadas à vida infantil.

Assim, na medida em que a história localiza na infância a origem de toda a constituição subjetiva, o discurso “demonstra” a impossibilidade do resgate fiel do vivido. Motivar a memória é um desejo de despertar o recalcado. Nem todas as lembranças são acessíveis ao processo de escrita. Nesse sentido, as imagens perdidas são transmutadas em metáforas, em apuramento estético que seria, em parte, constituído pelos núcleos de ordem

⁴¹ Nesse caso, o incesto é materializado no ato sexual dos irmãos, André e Ana. A filha (assim como o filho) é um desdobramento dessa mãe.

figurativa. “Olhos” é uma das células do que constituiria o discurso “original” e também o discurso da cultura. É como se, para se capturar a memória da infância (para sempre perdida) e a memória ancestral, fosse preciso se valer de uma linguagem que fundisse o mítico e o religioso através de figuras (imagens transformadas em metáforas).

4.4. O Corpo memória

Seria possível traduzir esse efeito literário? Na obra literária isso vem de um artifício próprio da língua escrita. De acordo com Mattos (CARVALHO, 2002), a fidelidade de Luiz Fernando Carvalho em relação à literatura acabou resgatando uma “utopia cinematográfica”, na qual o cinema se ergue sobre os patamares da poesia e da emoção. Para tanto, Carvalho pôs em xeque as regras de economia narrativa; levou em conta a ritualização da palavra; não optou pela reprodução de fórmulas seguras e estereotipagem e não teve medo de desenvolver um trabalho autoral.

A fidelidade de Carvalho em relação à obra de Nassar não é garantia de reprodução de nenhum efeito literário. A tradução do verbo em imagens simplesmente revelaria muito pouco a respeito dessa experiência. No entanto, o diretor preserva um processo discursivo, muitas vezes em moldes semelhantes: vale-se do condensamento poético para motivar a narração.

O filme de Luiz Fernando Carvalho recupera o que chamamos de tempo da culpa a partir de figuras metonímicas. Ou seja, o que Nassar faz com o auxílio de metáforas, Luiz Fernando Carvalho verte em imagens metonímicas⁴². A semelhança entre os núcleos literários e as imagens fílmicas é que ambos se referem ao corpo, às sensações impressas nele, à memória deste corpo e perfazem, assim, o tempo da culpa. Para esta análise, usaremos a definição de metáfora e metonímia formuladas principalmente por Jacques Lacan. Mas sem que tenhamos uma abordagem psicanalítica propriamente.

Saussure divide o signo linguístico em duas partes: o significante e o significado. O significante é a imagem acústica de um conceito. Significado é o conceito propriamente

⁴² Não saberíamos dizer se esse é um procedimento comum em todas as traduções fílmicas, mas acreditamos que esse é um dos recursos de tradução utilizados por Luiz Fernando Carvalho nesse filme.

dito. O signo linguístico é, então, a relação entre um significante e um significado no interior de um sistema de valores. O valor do signo resulta negativamente da presença simultânea de todos os outros signos na língua. Diferente do valor, a significação é representada pelo vínculo existente entre um significado e um significante. Lacan, revendo a obra de Saussure e atrelando-a à segunda tópica freudiana (id, ego e superego), reformulou a ideia do signo linguístico. Saussure postulou o significado sobre o significante, separando-os por uma barra “significação”. Lacan inverteu essa posição, colocou o significado abaixo do significante. Com isso ele atribuiu uma função primordial ao significante. Depois, retomando a noção de valor, sublinhou que toda significação remetia a outra significação e, através disso, deduziu que todo significante deveria ser isolado, significado com uma letra desprovida de significação, mas determinante para o destino inconsciente do sujeito.

Christian Metz (1972), numa aproximação entre o cinema e a linguística (em sua discussão sobre cinema, língua ou linguagem?), refere-se à articulação do cinema como algo no plano do significante. A imagem seria o significante e o significado o que representa a imagem. Talvez, o cinema também se guie pela primazia do significante: “impossível recortar o significante sem que o significado seja ele mesmo retalhado em fatias isomorfas...” (MATEZ, 1972, p. 80). Se a imagem é significante, então a linguagem do cinema seria universal. Pois, é possível que se entenda um filme em diferentes culturas, porque a percepção visual pelo mundo varia menos que os idiomas⁴³.

Para Lacan, o sujeito não existe como plenitude. Ele é representado pelo significante, ou seja, pela letra que marca a ancoragem do inconsciente na linguagem. Mas, o sujeito também é representado por uma cadeia de significantes na qual o plano do enunciado não corresponde ao plano da enunciação. Dessa forma, o sujeito é representado por um significante para outro significante no interior de um conjunto estrutural.

No entanto, a obra de Saussure era insuficiente para Lacan. Foi a partir do texto “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”⁴⁴, de Roman Jakobson, que Lacan pode estruturar sua hipótese do inconsciente-linguagem. Nesse estudo, Jakobson constatou uma

⁴³ Para alguns teóricos, o filme seria uma espécie de esperanto.

⁴⁴ Lacan teria lido antes de pronunciar a conferência sobre *A Instância da letra*.

estrutura bipolar da linguagem pela qual o ser falante efetua, inconscientemente, dois tipos de atividade. A primeira tem que ver com a similaridade e diz respeito à seleção dos paradigmas ou das unidades da língua. A segunda se refere à contiguidade e à combinação sintagmática dessas mesmas unidades. Ou seja, na atividade de seleção, escolhe-se ou prefere-se uma palavra em vez de outra (por exemplo, o lexema “boina” ao invés de “gorro”). Na atividade de combinação, dois lexemas formam uma contiguidade, estabelecem uma relação (por exemplo, calça, blusa, etc.).

Segundo Jakobson, os distúrbios da afasia privavam o indivíduo ora da atividade de seleção, ora da atividade de combinação. Depois, associou a atividade seletiva da linguagem ao exercício de uma função metafórica, e a atividade combinatória ao procedimento da metonímia. Então, os distúrbios da primeira impediriam o sujeito de recorrer à metáfora, e os da segunda, à metonímia. Por fim, o linguista colocou que os dois procedimentos poderiam ser verificados no funcionamento dos sonhos descrito por Freud. A metáfora seria a atividade de condensação e a metonímia a atividade de deslocamento.

Lacan, retomando Jakobson e Saussure, formulou de outra maneira essa concepção do sonho. Se, em geral, o sonho se caracteriza por uma atividade de transposição entre um conteúdo latente e um conteúdo manifesto, a partir da obra de Saussure, isso seria representado como o deslizamento do significado sobre o significante. Então, há duas vertentes da incidência do significante sobre o significado. A primeira se refere a uma condensação e remete a uma estrutura de superposição de significantes. A outra se refere a uma substituição da significação, a parte pelo todo, por exemplo, e designa um deslocamento. O sintoma, para Lacan, pertencia à ordem da metáfora, pois a partir dela se manifestava a substituição de um significante corporal no lugar de outro significante recalcado; enquanto na metonímia se acoplava o desejo inconsciente como desejo do desejo sempre insatisfeito.

Segundo Roudinesco (1994), posteriormente, Lacan, partindo da primazia do significante sobre o significado, postulou três fórmulas principais: o inconsciente é

estruturado tal qual uma linguagem⁴⁵; a linguagem é a condição do inconsciente e o inconsciente é a condição da linguística. Nesse sentido, a fórmula da metonímia representava a função de conexão dos significantes entre si, na qual a supressão do significado remetia ao objeto do desejo sempre ausente na cadeia. E a fórmula da metáfora oferecia a chave de uma função de substituição de um significante por outro, por meio do qual o sujeito era representado.

Segundo Aumont (1995), a imagem contém o inconsciente e o inconsciente contém a imagem, isto é, as representações. A abordagem psicanalítica do espectador e da imagem consiste em destacar a relação estreita entre inconsciente e a imagem. No entanto, é impossível especificar de que modo essa imagística está presente no inconsciente, uma vez que o inconsciente é inacessível à investigação direta e só pode ser conhecido por meio das produções sintomáticas que o traem.

Mas, na relação entre a imagem e o espectador, há o que os psicanalistas chamam de pulsão escópica. Tal pulsão está atrelada à necessidade de ver e se compõe por um objetivo (ver), uma fonte (o sistema visual), o objeto, identificado por Lacan com o *olhar*. A pulsão escópica relaciona a necessidade de ver com o desejo de olhar. Lacan, ao se referir à pintura, colocou a ideia do olhar como objeto *a*, em particular ao destacar que um quadro é algo que fornece alimento ao olho satisfazendo parcialmente a função escópica. Para Aumont (1995), o cinema vai mais além nessa questão, porque conjuga imagem visual e narração, articulando mais manifestadamente o desejo e as pulsões.

O olhar se distingue da simples visão, pois emana do sujeito que percebe a imagem de modo ativo e mais ou menos deliberado. O olhar é um ato sensorial (parte de uma percepção fisiológica), informativo, consciente, voluntário que pressupõe um conhecimento prévio e um comportamento por parte do sujeito. De qualquer forma, há uma interação complexa, um jogo intersubjetivo entre o desejo do espectador e as imagens selecionadas num filme.

Se a imagem é para ser olhada, para satisfazer uma pulsão escópica, deve proporcionar um tipo de prazer particular. Barthes apud Aumont (1995) opõe duas

⁴⁵ Segundo Roudinesco (1994), partindo da concepção freudiana do inconsciente, Lacan foi o primeiro pensador a estabelecer um vínculo fecundo entre a revolução estrutural iniciada em Genebra e a descoberta vienesa.

maneiras de apreender uma fotografia: há a foto do fotógrafo e a foto do espectador. A primeira tem que ver com a informação contida na foto, com sinais objetivos, com um conjunto de elementos codificados intencionalmente. A segunda se relaciona às associações subjetivas e revela na foto um objeto parcial de desejo, não codificado e não intencional⁴⁶.

No cinema, diferente da fotografia, uma imagem (um plano, por exemplo) é dotada de som ou silêncio, de cores, de iluminação total ou parcial, de objetos de cena etc. De acordo com Metz (1972), na construção da sintaxe fílmica, há um direcionamento do olhar do espectador e um modo de apresentar um objeto que determinam uma tentativa de suscitar determinadas emoções. Por exemplo, os movimentos de câmera e os cortes, que poderiam ser vistos como “pontuações”, revelam uma intencionalidade do olhar.

Em nossa análise, nos perguntamos em que medida a imagem da mão, no filme, suscitaria a intenção e a representação em forma de deslocamento do “olho”, metáfora, no romance. A imagem da mão enquanto metonímia trava relações com os outros elementos (outras imagens, som, iluminação); é a relação de contiguidade. A imagem da mão é uma constante (núcleo) no filme que pode funcionar como o núcleo “olhos”. Como no romance, esse núcleo, ao mesmo tempo em que configura uma ordem discursiva, também serve para caracterizar as sensações das personagens de forma metonímica. A “mão” tem mais ou menos essa função no momento em que condensa “sensações” e estabelece uma identidade entre os membros da família. Há uma espécie de substituição da visão pelo tato, o que pode imprimir maior força à sensorialidade. Outra questão que relaciona a mão em detrimento dos “olhos” está vinculada à narração que aqui é a narração da câmera – uma visão “fora” do contexto – ela já corresponderia aos olhos – a própria questão da escopofilia, o desejo do olhar. Portanto, haveria um paradoxo improdutivo e difícil dos olhos do narrador “vendo” sua história – e seus próprios olhos, às vezes. Mas, talvez, as mãos de um pintor, gravando sua história funcionassem melhor. Assim como os olhos são ofuscados pela claridade excessiva, as mãos cobrem e descobrem a imagem. Como a mente refaz as imagens da memória, as mãos revisitam os espaços da memória, tocando em seus objetos de afeto tal qual objetos de um museu. Há dramaticidade e angústia na mão que alcança o vazio, que

⁴⁶ Não iremos entrar na análise de Barthes, o que nos interessa é essa distinção entre as duas maneiras de apreender uma imagem. Deixando claro que a primeira forma que mais nos interessa.

pinta a tela em branco do quadro, que suplica, que revive o tempo perdido, buscando sem realmente tocar as coisas ausentes. De certa forma, aqui, a lembrança é a musa do poeta.

No começo da narrativa fílmica, as mãos não aparecem (é uma imagem velada / interdita), mas sabemos que André está se masturbando com o auxílio de suas mãos – refere-se a uma sequência da narrativa (1:51). As mãos angustiadas – num trabalho angustiado, porque não também o trabalho das mãos do poeta? Isso é complementado pela imagem sonora da aproximação do trem. Logo em seguida, há um plano-detelhe: as mãos de André fincadas em sua pele, como se arranhasse a si mesmo; torcidas como as mãos de um epilético. É como se através do corpo pudesse se lançar ao devaneio das lembranças infantis.

Na sequência seguinte, as mãozinhas da criança em suas pernas - a sensação da textura de sua pele, um narrador que se revisita através dos sentidos do corpo (8:14). O narrador *voz off*: “Na modorra das tardes vadias na fazenda, era num sítio lá do bosque que eu escapava aos olhos apreensivos da família”. Em seguida, o plano é envolto pela claridade da infância

Ainda ao som da voz do narrador *voz off*: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos não eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso”, as mãos de André abotoam sua camisa (9:52). A reprodução da fala do pai vem acompanhada de uma atitude de “resguardo”, de “disciplina”, de “contenção”. Mais que os olhos, a imagem das mãos retém, no corpo, a dureza do cotidiano na casa sob a tutela do pai, sob os olhos do pai.

Assim como acontece com a figura “olhos” na literatura, a imagem das mãos também revela os outros membros da família por uma espécie de contágio. Por exemplo, o plano-detelhe: as mãos de André oferecendo um copo de vinho ao irmão; as mãos de Pedro pegando o copo (11:53 – 12:05). As mãos dos irmãos se encontrando como olhares que se cruzam. Num outro momento no quarto de pensão, as mãos exercem outra função que está atrelada às confissões feitas por André ao irmão: a mão de André erguida na direção de Pedro como se pedisse socorro a ele. Mas em algum momento, parece que ele quer salvá-lo: “Pedro, meu irmão não tinham consistência os sermões do pai”. Depois, como se ele

fosse desistindo de ajudar ou ser salvo, a mão se fecha, retrai-se (56:03 - 56:37). Pela imagem da mão, há o tom do discurso de André e o reconhecimento por parte dele da dor desse irmão.

Quando a mãe aparece na mesa dos sermões, suas mãos são como as de quem reza: cotovelos apoiados na mesa e mãos unidas em frente ao rosto (13:24). Há uma leitura desta mãe que extravasa os signos do texto; que expõe os interstícios da literatura para transformá-los em imagens desconcertantes muitas vezes.

As sequências que trazem Ana e André na palha são entremeadas pelas sequências de André menino capturando a pomba branca (01:40:50 - 01:44:43). Quando as mãos dos irmãos se entrelaçam, a pomba aparece já capturada nas mãos do menino. Caçar e conter são ações ligadas às mãos; podem ser atos semelhantes. O incesto, aqui, é recuperado pela demonstração da ação, mas uma demonstração magistral na qual o horror do interdito é suspenso pelo amor de André. De qualquer forma, o fato não pode ser aplacado e Ana é morta pelo pai. A história acaba, o tempo passa, porém a culpa, a dor, o amor estão impressos no corpo.

Os olhos – neste caso - são símbolos de castração assim como as mãos carregam esse significado. Segundo Lacan (2005), os olhos representam muito bem o equivalente ao objeto a ser castrado no mito de Édipo, mas não é só isso. Na pulsão escópica, o sujeito tem para si o mundo como espetáculo que o possui. Ele é vítima de um logro,

[...] pelo qual o que sai dele e o enfrenta não é o verdadeiro a, mas seu complemento, a imagem especular, (i) a. Eis o que parece ter caído dele. O sujeito é arrebatado pelo espetáculo, regozija-se, esbalda-se [...] ele acredita desejar porque se vê como desejado e não vê que o que Outro quer é lhe arrancar é o olhar (LACAN, 2005, p. 68-69).

Assim, ter os olhos arrancados e consequentemente ser privado de ver sua imagem no Outro, desloca o sujeito de toda trama formada pela pulsão escópica e assim há o retorno à angústia mais básica. Na literatura, tal angústia é velada (condensada), dentre outros elementos, pela figura do olho.

No cinema, as mãos e braços tomados como símbolos fálicos são “marcados” pelo pai; André mostra seus braços e mãos para Pedro no quarto de pensão, dizendo: “Olhe, olhe meus braços, olhe” e o irmão está encolhido no chão do quarto, recostado na parede (46:40

– 46:57). A sequência anterior mostrava André menino estendendo seus bracinhos para apanhar do pai, que carregava um galho em suas mãos, o pai diz: “é preciso começar e terminar pela verdade” (46:11 – 46:28) . É pelas mãos do pai que também a castração pode ser efetivada. Na sequência da primeira festa da família, os homens partem com as mãos uma melancia. Cada um pega para si um pedaço suculento da fruta vermelha; as mãos são como falos penetrando num órgão sexual feminino. A música da festa invade o quadro (25:49 – 25:57). Talvez, aqui, haja uma espécie de identificação, ciúme (quem seriam as mulheres representadas pelo órgão sexual feminino senão as mulheres da família, alvos do desejo de André?) e repúdio com os homens da família por parte de André. O repúdio teria que ver com certa agressividade e com a angústia da castração propriamente. É pelas mãos do diretor que o mundo se revela (que o espetáculo se constrói) para o espectador que pode ser ver refletido na tela do cinema.

As mãos (metonímia) e os olhos (metáfora) funcionam, de certa forma, como contingentes da memória corpo. Esse corpo é marcado pela culpa; traz em si a luta do sensível com o intelectivo (filho e pai). O corpo carrega e alimenta a ambiguidade do romance e do filme. André escapou da morte que lhe corresponderia, porque, como filho pródigo ele é preservado. Neste sentido seu corpo é “purificado” – tanto pelo seu amor por Ana, como pelo amor do pai pelo filho homem. Mas o corpo de André denuncia o seu desejo, o seu arrebatamento por Ana, revelando sua culpa. Seu corpo é afirmado e negado. A negação deste corpo faz extravasar seus sentidos, que o dominam e o subjagam.

4.5. O tempo da culpa

O que Nassar faz com o auxílio de metáforas, Luiz Fernando Carvalho verte em imagens metonímicas. A semelhança entre os núcleos literários e as imagens fílmicas é que ambos se referem à memória do corpo, percorrendo o tempo da culpa.

Se pensássemos na sonoridade do texto, os núcleos comandariam (ou fariam parte) da cadeia sonora como se fossem ecos fundamentais deste discurso. Se pensássemos na grafia do texto ou na imagem fílmica, os núcleos seriam como espelhos (ou o vértice do espelho). De qualquer forma, isso se faz importante porque se esmera na criação de um

texto-memória em que o apuramento estético é elemento principal para que se tente resgatar a lembrança. E também por isso é uma referência ao próprio processo de criação.

E a forma engendra o sentido: é, ao mesmo tempo, estética e substância, pois os diferentes conectores ou figuras se refletem na tentativa de alcançar, através da linguagem - pelas descrições imagéticas impressas nos textos - a cena primitiva. E por conter em si a memória de outros textos, que o transformam numa espécie de corpo marcado pela experiência. Como um corpo coberto por cicatrizes (cenas pressentidas, passado irrecuperável, ou seja, uma angústia permanente, cifrada por figuras nucleares, metáforas e metonímias) e por “rugas” essenciais que remetem à própria vida, ao próprio corpo (a memória “disco rígido”, como “mapa” mesmo, deste “corpo história”), quando atualizado nos “subterrâneos da memória”. (NASSAR, 2002, p. 9).

5. Sob a égide do tempo

[...] o tempo, o tempo, esse algoz às vezes suave, às vezes mais terrível, demônio absoluto conferindo qualidade a todas as coisas, é ele ainda hoje e sempre quem decide e por isso a quem me curvo cheio de medo e erguido em suspense me perguntando qual o momento, o momento preciso da transposição? que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite?... (NASSAR, 2002, p.99).

Segundo o dicionário de Filosofia (ABBAGNANO 2000), há três visões fundamentais do tempo: o tempo como ordem mensurável do movimento, o tempo como um movimento concluído por intuição e o tempo como estrutura de possibilidades. A primeira concepção esteve vinculada ao conceito de tempo cíclico do mundo e da vida do homem na Antiguidade. Na época moderna, esse mesmo conceito esteve atrelado a uma abordagem científica. A segunda concepção se refere à consciência, na qual o tempo pode ser identificado. Se na primeira e na segunda visão, de alguma forma, o tempo está relacionado ao movimento, na terceira, deriva da filosofia existencialista, e a análise feita a respeito apresenta certas inovações.

A primeira visão do tempo é a mais antiga e a mais difundida e considera o tempo como ordem mensurável do movimento. Os pitagóricos, por exemplo, definiram o tempo como uma esfera que tudo abrange; assim relacionaram-no com o céu, porque, em função de seu movimento ordenado, permite sua medição. Platão explicou o tempo como a “imagem móvel da eternidade” (ABBAGNANO 2000, p.945), pois, na forma dos períodos planetários, do ciclo das estações ou das gerações ele reproduz, em seu movimento, a imutabilidade do ser. Para Aristóteles, o tempo era o número de movimentos de acordo com o antes e o depois. Assim também pensaram os estóicos ao imaginá-lo como o intervalo do movimento cósmico. Epicuro pontuou que o tempo é um acompanhamento do movimento.

Na Idade Média, a mesma concepção de tempo de Aristóteles foi tomada por realistas e nominalistas. O crítico dessa concepção aristotélica, Telésio, minimizou o tempo à duração e ao intervalo do movimento. Hobbes imprimiu ao tempo a ideia de imagem do

movimento, na medida em que imaginamos o movimento de sucessão. Descartes também formulou algo parecido: o tempo como o número de movimentos. Locke já se afastou um pouco dessa perspectiva, pois criticou a vinculação do tempo ao movimento; para ele, o fundamental, nesta dinâmica, era a ordem, a constante e a repetição. Berkeley substituiu o princípio do movimento pela ordem das ideias.

Essa concepção de tempo fundamentou a mecânica de Newton que, depois, distinguiu o tempo em absoluto e em relativo. O tempo absoluto é o tempo matemático, verdadeiro; que não possui relação com nada que lhe é externo; que flui uniformemente e que pode ser chamado de duração. O tempo relativo aparente e comum é uma medida sensível e externa da duração através do movimento. Leibniz, de acordo com esse conceito newtoniano, formulou que o tempo é a medida do movimento, isto é, o movimento uniforme é a medida do movimento não uniforme; desta maneira, o tempo pode ser visto como uma ordem de sucessões. Kant, por sua vez, reduziu a ordem de sucessão à ordem causal, postulando que uma coisa só poderia alcançar seu lugar no tempo se no estado precedente houvesse outra coisa à qual esta possa ser comparada segundo uma regra, ou seja, o tempo precedente determina o seguinte. Einstein, ao firmar a relatividade da medida temporal, não negou o conceito de tempo como ordem de sucessão, mas negou que a ordem de sucessão seja única e absoluta. Reinchenbad limitou a identidade do tempo à noção de causalidade.

A segunda visão do tempo entende-o como “intuição do movimento” ou, segundo Hegel, “devir intuído” (ABBAGNANO 2000, p.946), no sentido de que o tempo tem o mesmo princípio do “eu”. Um “eu” que se relaciona a uma autoconsciência pura de forma exterior e abstrata. Por isso, não é bem a consciência em seu aspecto literal, em estado “bruto”, mas sua camada mais parcial e abstrata. Schelling compartilhou dessa concepção ao afirmar que o tempo é, na verdade, um sentido interno capaz de se tornar um objeto em si mesmo. Porém, há redução em considerar o tempo como mera intuição do devir.

Tal concepção apareceu no Ocidente com Santo Agostinho que identificava o tempo com a vida da alma: “De que modo diminui e consuma-se o futuro que ainda não existe? E de que modo cresce o passado que já não existe mais, senão porque na alma existem as três coisas, presente, passado e futuro?” (947). Para ele, não existem os três tempos, mas sim,

três presentes: o presente do passado, o presente e o presente do futuro, de modo que é a “memória da alma” que atualiza o passado e prevê um futuro no agora. Bérghson, na filosofia moderna, reafirma essa concepção para questionar o conceito científico de tempo que, em sua visão, seria espacializado e, por isto, destituído das características que a consciência lhe confere. Afinal, a representação do tempo por uma linha lhe atribui imobilidade, anacronismo, sendo que o tempo é mobilidade. A linha é algo pronto, mas o tempo é algo que se faz. Para ele, o tempo tem duas características fundamentais: a novidade absoluta a cada instante e a conservação integral de todo o passado, em virtude da aglomeração formada pelos inúmeros acréscimos de durações, num contínuo crescendo à medida que caminha para o futuro.

A terceira visão do tempo é formulada por Heidegger na obra “O ser e o Tempo” (1927). A partir dessa concepção o tempo é analisado pelo primado do futuro, diferentemente das outras duas que se baseavam no primado do presente. Assim, para Heidegger, o tempo não é um devir, mas sim, um “por vir”, interpretado como possibilidades ou projeção. Mas, este “por vir” não deve ser entendido como um agora que ainda não se tornou atual:

O tempo é originariamente um por vir; mais precisamente quando o tempo é autêntico (originário e próprio da existência), é o por vir do ente para si mesmo na manutenção da possibilidade característica como tal. Por vir não significa um agora, que, ainda não tendo se tornado atual, algum dia o será, mas o advento em que o ser-aí vem a si em seu poder-ser mais próprio. É a antecipação que torna o ser-aí (homem) propriamente porvindouro, de sorte que a própria antecipação só é possível porque o ser aí, enquanto ente, sempre já vem a si (2000, p. 947).

O passado por ser considerado um “ter-sido” é condicionado pelo porvir. Isso porque, assim como as possibilidades autênticas “já foram”, também já foram as possibilidades às quais se pode retornar autenticamente e de que ainda se pode apossar-se. O tempo autêntico, no qual o ser-aí projeta sua possibilidade que são escolhas do já escolhido e, por isto, da impossibilidade de escolher, e o tempo inautêntico, ou seja, o tempo da existência banal, são o sobrevir do que a projeção da possibilidade apresenta ao

ser-aí. Esses tempos são, então, um apresentar-se, a partir do futuro, daquilo que já foi no passado.

A análise de Heidegger tem um compromisso metafísico, visto que o tempo é considerado uma espécie de círculo, no qual a perspectiva para o futuro é aquilo que já se passou, mas, o que já passou é a perspectiva para o futuro. Assim, o filósofo fala de tempo finito como o autêntico, pois o tempo inautêntico é o desconhecido parcial da natureza do tempo e sua concepção como linha aberta e sucessão finita de instantes.

Segundo Abbagnano (2000), muitos são os elementos inovadores no estudo de Heidegger para a ideia de tempo. Por exemplo, a mudança de perspectiva da necessidade para a possibilidade, mostrou que o tempo já não pertence mais a uma estrutura necessária, enquanto ordem causal, mas a uma estrutura de possibilidades, ou seja, o tempo tem em si a possibilidade de várias ordens. Outro conceito como o primado do futuro enquanto algo que, dentre outras coisas, possibilita entender o tempo em sua natureza específica, por exemplo, o futuro como futuro e o passado como passado e não como o presente do futuro ou o presente do passado. E a relação entre o passado e o futuro representada num círculo, mas que, ao mesmo tempo, pode ser dissolvida com a noção de possibilidade; assim, o passado pode ser entendido como o ponto de partida ou o fundamento das possibilidades futuras e o futuro como a possibilidade de conservação ou de mudança do passado.

A teoria literária mais clássica tratou da categoria narrativa do tempo, de forma mais ou menos estabilizada. Mendilow (1972), por exemplo, afirma que a preocupação com o tempo se revela em toda a arte, na música, na poesia, na busca dos poetas por ritmos mais livres, na pintura, através da veiculação das impressões do artista no quadro. No romance, o tempo é tão importante que se tornou, ao longo da história da literatura, elemento de distinção entre as diversas escolas literárias. Segundo o autor, não é de hoje a preocupação dos romancistas com o tempo, assim como de toda a humanidade; afinal, esse é o fator central de todo o pensamento humano, é o que confere à obra toda a estrutura do romance: “Não há razões para se admirar que romancistas, não apenas de hoje, mas de todas as épocas, devessem ocupar-se com os vários aspectos do tempo, quando a maioria das técnicas e convenções está ligada a eles”. (MENDILOW, 1972, p.20). Isso também justifica

a quantidade de reflexões teóricas feitas por autores como: J. Pouillon, P. Ricouer, G. Genette, M. Sternberg entre outros.

Benedito Nunes (1995) afirma que, antes de elaboração desses estudos sobre o tempo, foi preciso levar em conta aquilo que já era comum à compreensão social: a medida, a datação e a repetição. Tais elementos antecederam e condicionaram o esforço de abstração teórica fundamental para conceituá-lo. Foram levadas em conta as experiências individuais, externas e internas e a experiência social ou cultural, como intercessoras direta ou indiretamente, na concepção do tempo e, daí para a criação das ideias de tempo físico e psicológico. O tempo físico ou conceitual é aquele que Newton chamou de “tempo relativo, aparente e comum” (apud MENDILOW, 1972, p.71); vulgarmente, seria o tempo do relógio; é a relação temporal entre os objetos, que não é afetada pela percepção humana. O tempo psicológico ou de percepção é a relação temporal existente entre o sujeito e o objeto, diz respeito às impressões individuais de experiências, pensamentos e emoções. A distinção entre esses dois tempos feita aqui é importante para o entendimento e estudo dos tempos na ficção.

Na literatura, é preciso discernir entre a duração cronológica da leitura, a duração cronológica do escrever e a duração cronológica do tema do romance (tempo ficcional) (MENDILOW, 1972). Reis e Lopes (1987), baseados em autores como Ricouer, Genette entre outros, distinguem, dentro do tempo ficcional: o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo narrativo. O tempo da história se refere ao tempo matemático, da sucessão cronológica e pode compreender dois fatos: a condição temporal que direciona a narratividade e a importância que tem a vivência do tempo, para a existência humana. Certos gêneros narrativos, como a autobiografia ou as memórias, são referências da experiência humana do tempo. Há narrativas em que o devir temporal assume o caráter de evento diegético. Nesses casos, ocorre uma metamorfose do tempo, intitulada como tempo psicológico. Esse tempo é aquele filtrado pelas vivências subjetivas da personagem, constituídas em função de transformar e redimensionar a rigidez do tempo da história. Por estar diretamente vinculado à personagem, o tempo psicológico é também o referencial da sua mudança, provocada pela passagem do tempo e pelas experiências vividas. O tempo da história se relaciona ainda à configuração do espaço. Essa categoria, por ser

pluridimensional e estática, submete-se à dinâmica temporal da narrativa, estabelecendo uma verdadeira integração do espaço no tempo.

O tempo do discurso pode ser visto como consequência da representação narrativa do tempo da história. De acordo com uma concepção mais estruturalista, o tempo narrativo resulta da articulação das duas dimensões temporais: o tempo da história, que é múltiplo e a sua vivência que se desdobra devido aos personagens que povoam a diegese; e o tempo do discurso, que é linear e submete o tempo da história à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa. Isso é, na história, cada personagem vive individualmente o tempo, muitas vezes, em locais diferentes, mas para que haja a representação narrativa deste “tempo plural” (REIS; LOPES, 1987, p.389) é necessário que o narrador selecione as prioridades, relatando sucessivamente as ocorrências individuais dessa pluralidade de tempos. Por isso, o tempo do discurso é tido como uma instância seletiva em que se torna impossível respeitar a totalidade da história.

As considerações tecidas a respeito da seleção dos eventos e, consequentemente da sua cronologia na história, estão relacionadas com a *durrée*, efeito que se dá também no tempo do discurso. A *durrée* é uma referência ao fluxo irreversível da experiência humana, apreendido de forma intuitiva. De acordo com a teoria bergsoniana da *durrée*, a duração ficcional do romance coincide com a expansão da duração psicológica das personagens. Isso ocorre por meio de processos técnicos-narrativos em que se destaca o monólogo interior. Nesses casos, o discurso tende a refletir uma temporalidade difusa, a experiência de um tempo concebido em função da consciência de quem o vive. Esse tempo, chamado de “tempo humano”, está no centro das atenções do romance moderno, que já não está mais tão preocupado em contar uma história, descrever costumes ou relatar um estado de alma. Suas inquietações se dirigem, agora, para a análise da condição humana, discutindo o meio temporal em que o homem se debate. Contudo, o tempo do discurso, apesar de ser palco para as mudanças conceituais do tempo no romance, ao longo da história, é o local onde se dão os signos (concepção proposta por Genette) mais tradicionais de representação do tempo na diegese.

Em uma perspectiva narratológica, o tempo do discurso constitui um domínio suscetível de decodificação em que se encontram os signos temporais. Então, de acordo

com a sistematização propostas por Genette (1995) o tempo do discurso compreende três áreas de codificação: a ordem, a velocidade e a frequência. Nessas áreas se encontram signos como, por exemplo, as anacronias: analepse (recuo) e prolepse (antecipação). Esses signos imprimem a peculiaridade temporal que caracteriza o romance, podendo este ser mais ou menos retrospectivo, mais ou menos veloz, etc.

Se a duração do tempo da história pode ser calculada, a partir dos marcos temporais que o autor–narrador vai fornecendo, não necessariamente ocorre a mesma coisa com o tempo do discurso. A esse tempo corresponde uma duração, principalmente, de natureza verbal, estabelecida em função da leitura. Isso ocorre, por exemplo, a partir dos tempos verbais, que situam o leitor no processo comunicacional da linguagem (NUNES, 1995).

Mas, o tempo linguístico é dependente do ponto de vista narrativo, ou seja, da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em 1ª pessoa) de quem narra a respeito dos personagens. É o narrador que conduz o leitor a vivenciar as ações narradas em qualquer tempo. O leitor pode entrar nesse tempo, por um ato de leitura contínuo ou descontínuo. O seu tempo de vida intercruza a flexibilidade temporal do discurso do romance, por isto, ele “[...] não é servo do texto [...]” (NUNES, 1995, p.46). Diferente do que ocorre com o espectador no cinema ou no teatro. Nesses, a ação da obra corresponde ao tempo de vida do seu apreciador. No caso específico do cinema, as imagens projetadas na tela, envolvem “[...] um aqui e agora [...]” (NUNES, 1995, p.46), para quem as vê, confundindo-se com o tempo vivido da pessoa. Contudo, o tempo cinematográfico estabelece correspondência com o tempo da narrativa, na medida em que a película também é capaz de resumir, retroceder, repetir, alargar e adiantar a ação.

Como na narrativa, o estudo do tempo, no cinema, é de fundamental importância. Assim como ocorre em outros tipos de arte, o tempo é a “nossa bagagem comum, nosso veículo, nossa estrada” (CARRIÉRE, 1994, p.115). Merleau –Ponty (apud ASSIS BRASIL, 1967, p.09) vai mais além ao afirmar que: “Um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal”.

No cinema, o tempo material / físico não pode ser dissociado da duração. O próprio feito de uma obra cinematográfica depende dessa relação. Há no cinema uma estreita relação entre o tempo e a duração compostos pela montagem. Por exemplo, um segundo de

filme é feito de vinte e quatro fotogramas e, uma alteração em um dos quadros (a vigésima quarta parte de um segundo) pode mudar o ritmo de uma cena e quase alterar a história que ela conta.

O tempo no filme, diferente do tempo da vida, emana da imagem na tela, traçando relações com a própria vida. Por exemplo, para mostrar que já se passaram muitos anos, os cineastas usam recursos como: a maquiagem que faz o cabelo embranquecer ou as rugas no rosto do ator.

O cinema tenta camuflar essas marcas específicas fundamentais, através de cenas vitais, interessantes e, que trazem informações adicionais para o enredo. Não é que não se poderia marcar o tempo através da linguagem escrita em socorro da visual, porém este processo seria “repugnante” (CARRIÈRE, 1994, p. 113,) para a grande maioria dos cineastas, que rejeitam a ideia do filme como sendo um livro ilustrado. O cinema tem sua própria linguagem e é dever do cineasta usá-la.

No cinema, ideias simples como: “o dia seguinte”, “noite e dia” são muito difíceis de serem transmitidas: o tempo, no cinema, não se move em uma sequência regular como na vida. O que ocorre são “dias fílmicos” e “noites fílmicas” que dividem o tempo de uma maneira única e exclusiva. Os dias fílmicos podem agrupar diversas cenas de dia em um único dia de filmagens, assim também ocorre com as noites fílmicas. No filme, as cenas são ordenadas de forma que se sucedam na filmagem realizando o tempo da história que se conta. Dessa forma o tempo da narração e o tempo da história são confundidos.

Mas, o tempo imprime ritmo ao enredo, e se por algum fator este é quebrado, perde-se a junção fundamental da obra cinematográfica. Por isso, as técnicas cinematográficas do tempo são essenciais na construção e montagem do filme. Elas devem trabalhar junto a outros elementos para compor a obra em ritmo uniforme. O compasso do filme pode ser rápido ou lento, agitado ou segmentado, dependendo da escolha do autor.

Para imprimir as marcas temporais no filme são usadas técnicas como as dissoluções, o *fade-in*, a ação física das personagens, o *flashback* entre outras. Essas técnicas estão intimamente ligadas às diferentes formas de usos dos “cortes”. Os cortes são a realização material do tempo cinematográfico, isto é, através deles é que se pode lidar com tempo de diferentes maneiras.

Contudo, nesse momento, é importante visualizar a importância do tempo no cinema como um componente orgânico de sua linguagem, como uma “[...] parte de sua sintaxe, do seu vocabulário [...]” (CARRIÈRE, 1994, p.124).

No romance *Lavoura Arcaica* (1975), o tempo deixa de ser apenas estrutural e se torna elemento de reflexão, tornando-se também personagem. A história da narrativa remete às origens; é atemporal e fadada à repetição de um modelo primordial. O pai sustenta o discurso do imigrante na recuperação, reiteração de uma cultura. O filho, por sua vez, apresenta o mito numa esfera individual, na pré-história do indivíduo, a infância – segundo Freud momento do surgimento da sexualidade. Imbricam-se simbolicamente os tempos da origem dos clãs e do desenvolvimento emocional do sujeito:

Circulando num universo social e emocionalmente primitivo, o texto revela ainda a presença de uma outra estrutura mítica: o assassinato do pai da horda primitiva – estudado por Freud em *Totem e Tabu* (1913) – que explica de um lado, a formação dos primeiros agrupamentos humanos e, de outro, repete simbolicamente no desenvolvimento emocional do indivíduo como etapa necessária de sua constituição enquanto sujeito. (JOZEF, 1992, p.58)

Na obra em questão, o tempo está relacionado não só ao movimento, à duração, à sucessão e ao espaço, mas também à memória. Pois a história da narrativa se desenvolve na memória do narrador-personagem, por meio da focalização interna: o registro cronológico e exterior do mundo é guiado pelo tempo psicológico e interior dessa narrativa. Assim também ocorre com o filme, porque este respeita a narração do personagem da literatura de forma a recriar o diário de suas lembranças.

No entanto, não há marcações temporais específicas: os intervalos de tempo e as distâncias entre os locais são indefinidos, apenas delineados. Assim como não há indicações de época ou lugar onde se passa a ação. Alguns fatos são também apenas delineados, descritos de forma “imprecisa” como, por exemplo, o suposto incesto entre os irmãos, Lula e André. É como se, em alguns momentos, atuasse somente a tensão vivida pelas personagens. A linguagem ocupa o lugar do acontecimento e do tempo.

O tempo também perpassa pelas relações entre as personagens, como “[...] senhor absoluto das mediações no seio da família”. (GONDIM FILHO, 2003, p.70-71). A própria

estrutura narrativa é constituída através da circularidade temporal. *Lavoura Arcaica* (1975), como outra versão da parábola do filho pródigo, é edificada sob a circularidade e simplicidade da parábola de base, isto porque existe uma primeira parte, mais extensa, intitulada *A partida*, e uma segunda parte, intitulada *O retorno*; e “[...] a numeração contínua dos capítulos indica a sucessão ininterrupta do tempo e a impossibilidade de um perfeito recomeço” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.62), como costuma ocorrer nas parábolas. O processo narrativo é constituído na expressão maior do tempo circular (mítico) em relação ao tempo progressivo.

Para este trabalho, a apreciação do tempo se estende ainda mais. Vemos como sendo esse elemento o que constitui uma das formas de oposição entre o pai e o filho. Essa dualidade ancorada no tempo desdobra-o em dois. Sob o tempo do pai se encerram as tradições do tempo mítico árabe. Sua característica é a permanente conservação, que reverbera no trabalho, nos ciclos da natureza, na família, no próprio tempo. O tempo do filho é apto a mudanças, é o hoje, o agora, que reverbera em fuga, em ruptura. Isso pode ser explicado, respectivamente, como a oposição entre o tempo “cíclico” e o linear.

5.1. Tempo cíclico e linear

Na concepção ontológica primitiva, um objeto ou um ato só se tornam reais quando servem para imitar ou repetir um arquétipo. A realidade só é alcançada por intermédio da repetição ou da participação: o que carece de um modelo exemplar é considerado irreal. Desse modo, os homens se tornam arquetípicos e paradigmáticos. Isto é, o homem dessa cultura se vê como alguém real apenas no momento em que deixa de ser ele mesmo, para integrar-se à imitação e à repetição coletiva.

Entre a sociedade moderna e a arcaica⁴⁷, há uma diferença cuja veia diretiva é a própria ideia de tempo que a organiza. Na sociedade arcaica, toda a vida coletiva está sob a

⁴⁷ Podemos afirmar que a ontologia arcaica tem uma estrutura platônica, porque toda a vida do homem primitivo se guia por modelos ideais. E a imitação e a repetição desses modelos representam também a abolição do próprio tempo “humano”. Resumidamente, podemos dizer que a consciência arcaica concebe o mundo em sua globalidade sincrônica e diacrônica e é, portanto, intemporal.

impressão mitológica⁴⁸. Segundo Mircea Eliade (1992), o homem arcaico nega o tempo concreto e histórico por uma volta periódica aos tempos míticos do começo do mundo. Nessas sociedades, há uma hostilidade em relação a qualquer tipo de seguimento da história autônoma, ou seja, da história não ordenada por arquétipos. Isso porque o homem dessa época está profundamente vinculado ao Cosmo e aos ritmos cósmicos. Talvez essa característica seja verificada também em *Lavoura Arcaica* (1975) na medida em que o pai nega qualquer manifestação de individualidade que não corresponda aos anseios do clã:

[...] ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa [...] (NASSAR, 2002, p.55).

[...] e quando acontece um dia de um sopro pestilento, vazando nossos limites tão bem vedados, chegar até as cercanias da moradia, insinuando sorrateiramente pelas frestas das nossas portas e janelas, alcançando um membro desprevenido da família, mão alguma em nossa casa há de fechar em punho contra o irmão acometido: os olhos de um, mais doces do que

⁴⁸ Mas a ideia do movimento cíclico do tempo ainda perdurou. De acordo com o Dicionário de símbolos (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982), o tempo é frequentemente simbolizado pela Roda, por causa de seu movimento giratório; pelos signos do Zodíaco, que descrevem o ciclo da vida; e, geralmente, pelas demais figuras circulares. O centro do círculo é visto como aspecto imóvel do ser, como o eixo que torna possível o movimento dos seres, assim como um carrossel, apesar de se opor a este como a eternidade se opõe ao tempo. Essa formulação encontra paridade com a definição agostiniana do tempo: “da imagem móvel da imóvel eternidade” (1982). Todo movimento acaba sendo circular quando faz parte de uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de ser mensurado pelo tempo.

Nas antigas mitologias, o tempo é representado por uma divindade. No simbolismo geral, a imagem é a do deus de Saturno que, em algumas representações, aparece com quatro asas, duas estendidas como se estivessem a voar e duas presas como se permanecessem quietas, aludindo, assim, ao dualismo do tempo como transcurso e como êxtase. Essa imagem também pode ter quatro olhos, dois na frente e dois atrás, símbolo de simultaneidade do presente entre o passado e o futuro. A representação mais característica é a do deus Chronos, divinização do tempo infinito, que deriva do Zervan Akarena dos persas. Sua figura é humana e, às vezes, meio humana e meio animal (cabeça de leão). Quando, por exemplo, a divindade tem cabeça humana, a testa de leão aparece situada sobre o peito. O leão, em geral, está associado aos cultos solares e é emblema do tempo enquanto representa sua destruição e a devoração.

Na Grécia, essa divindade poética está personificada na figura de um velho alado, com o intuito de demonstrar a sua rapidez. Na mão esquerda, carrega uma foice, significando o seu poder destruidor e, na direita, leva uma ampulheta, símbolo do contínuo perpassar dos anos (RIBEIRO, 1964). E seus cultos estão associados aos rituais do Ano Novo e envolvem aspectos culturais que vão desde a mesa, com suas comidas especiais, às vestimentas, à casa, ao espírito de paz e alegria e, finalmente, à situação financeira.

alguma vez já foram serão para o irmão exasperado, e a mão benigna de cada um, para ungir sua ferida, e os lábios para beijar ternamente seus cabelos transtornados... (NASSAR, 2002, p.61).

Obviamente, não podemos esquecer que o Cosmo, para as sociedades arcaicas, também tem uma história, embora seja assim considerada porque é uma criação dos deuses e por representar uma organização de seres sobrenaturais ou heróis míticos. A história do Cosmo deve ser entendida como sagrada e se mantém preservada através dos mitos. Mais que isso: é uma história que pode ser repetida infinitamente e os mitos são os veículos pelos quais se reatualizam os principais eventos ocorridos nos primórdios. Eles são os canais que preservam e transmitem os modelos exemplares, os paradigmas, nos quais se baseiam todas as atividades humanas. Assim, também são responsáveis pela contínua regeneração do tempo. Por isso, na consciência do homem primitivo, o tempo não está determinado a partir de coordenadas neutras, mas está sob uma força misteriosa que rege todas as coisas. Por isso, o tempo está impregnado de valores afetivos, podendo ser bom ou mau, favorável ou desfavorável:

[...] o tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo não tem fim; é um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo, entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo... (NASSAR, 2002, p.35)

[...] as dores de nossa vontade só chegarão ao santo alívio seguindo esta lei inexorável: a obediência absoluta à soberania incontestável do tempo, não se erguendo jamais o gesto neste culto raro; é através da paciência que nos purificamos... (NASSAR, 2002, p.59).⁴⁹

Tendo uma vida marcada profundamente pela atualização da história do Cosmo, o homem primitivo não reconhece qualquer ato que não tenha sido anteriormente vivido ou praticado por outra pessoa. Tudo o que há ou o que foi feito, já foi feito antes. Neste sentido, a vida se torna uma repetição incessante: como fizeram os deuses, devem fazer os homens. Claro que muitas práticas ritualísticas atravessaram as épocas e muitas até hoje são

⁴⁹ Sermão do pai.

praticadas como, por exemplo, o casamento visto antigamente como a união entre o céu (marido) e a terra (mulher) e cujo resultado era a própria criação cósmica.

Todas as atividades cerimoniais ou não, como a agricultura, a pesca, os jogos, os conflitos, a sexualidade, etc. eram e são dotadas de significados – sempre que cerimoniais e sempre durante a cerimônia - e, por isto, de algum modo fazem parte do sagrado. As atividades profanas são aquelas que não possuem qualquer significado mítico nem cerimonial, ou seja, não se referem a modelos exemplares, nem se inserem em um tempo cíclico. Para o mundo arcaico, as atividades em busca de propósitos definidos são entendidas como valiosas e, por isto, abençoadas e ritualizadas. A dança, por exemplo, é originalmente sagrada, pois é fruto de um modelo cíclico e que, por isto, imita um gesto arquetípico que nada mais é do que uma reatualização do *in illo tempore* (ELIADE, 1992, p.34).

Já para o homem profano, essa ideia de tempo se torna inconcebível. Ao romperem com a ideia dos ciclos e ao introduzirem a ideia de um tempo finito e irreversível, os seres acentuaram a heterogeneidade do tempo. E é esta a propriedade que faz com que o tempo rompa consigo mesmo, com que se divida, se separe, seja outro sempre diferente. No cristianismo, a queda de Adão representa a ruptura do paradisíaco presente eterno: o começo da sucessão é o começo da cisão. Mas a mudança é a imperfeição, o sinal da queda: “finitude, irreversibilidade e heterogeneidade são manipulações da imperfeição... História é sinônimo de queda” (PAZ, 1984, p.32). Para o cristianismo, depois do juízo final o regresso do eterno presente, onde não há contradições, representa a morte da mudança⁵⁰.

Desde o passado intemporal do primitivo, do tempo cíclico, do vazio budista, na anulação dos contrários no brâmane até a eternidade cristã, por mais diversas concepções que estas sejam, têm em comum as tentativas de anular as mudanças. A pluralidade e a heterogeneidade do tempo real se opõem à unidade do tempo ideal.

O tempo humano é finito e o tempo divino infinito. O primeiro é o século e o segundo, a eternidade. Por isso, não há entre eles nenhuma medida comum possível. “Entrar” no tempo divino, através da eliminação do próprio tempo, é sair da ordem cósmica

⁵⁰ Respondeu-lhe Jesus: Todo aquele que beber desta água tornará a ter sede, mas o que beber da água que eu lhe der jamais terá sede. Mas a água que eu lhe der virá a ser nele fonte de água, que jorrará até a vida eterna. (João: cap. 4)

para entrar em um outro tipo de ordem, em um outro universo, assim, em um outro “espaço”. O tempo está fatalmente ligado ao espaço.

Octavio Paz (1984) define o tempo cíclico como aquele em que o retornar ao passado ancestral é uma forma de negar a própria morte. Esse passado tem um duplo caráter: ao mesmo tempo em que é impermeável à mudança, não é o que já passou, mas aquilo que está passando sempre; por isto, é também um presente. O passado imemorial é ainda a negação do tempo; retira as contradições entre o que se passou ontem, o que se passa agora, suprime as diferenças e faz com que ganhem regularidade e identidade. Representa a norma estática, por ser insensível à mudança, no sentido de que as coisas devem ser como eram no passado. A diferença entre o tempo linear e o tempo mítico é que, para o primeiro, ele é um portador da mudança e, para o outro, ele é o que supre a mudança. No tempo linear, a principal característica é a ruptura e, conseqüentemente, a negação das ligações entre o passado e o presente. Transpondo essas categorias para *Lavoura Arcaica*, o tempo do pai seria o da negação da vida, o da reiteração dos atos e o do filho, o tempo linear do curso da vida:

André opõe a afirmação insolente da vida, da sexualidade, da fome e da sede, que não suportam a espera. Por sua experiência individual, André descobre que existe o tempo de aguardar e o tempo de ser ágil, e que não se podia ser ágil tendo-se pela frente instantes de paciência. Sua vivência do tempo é, assim, muito diferente daquela que aconselha o pai (PERRONE-MOISÉS, 1996, p.63).

O primeiro, que se saiba, a romper com a concepção cíclica do tempo foi o filósofo Heráclito, de Éfeso, que disse: "Tudo flui (*panta rei*), nada persiste, nem permanece o mesmo". E disse ainda que tudo é devir; este devir é o princípio. É o que está contido na expressão: "O ser é tão pouco como o não-ser; o devir é e também não é". As determinações absolutamente opostas estão ligadas numa unidade; nela temos o ser e também o não-ser. Dela faz parte não apenas o surgir, mas também o desaparecer; ambos não são para si, mas são idênticos. O não ser é, por isso é o não-ser, e o não-ser é, por isso é o ser; esta é a verdade da identidade de ambos. O ser, portanto, é devir. A partir de então se torna possível exaltar a mudança e a transformá-la em seu fundamento. Segundo Octavio Paz (1984, p.48),

A época moderna [...] é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento. Diferença, separação, heterogeneidade, pluralidade, novidade, evolução desenvolvimento, revolução, história – todos esses nomes condensam-se em um: futuro.

O futuro é entendido por Paz como um tempo que ainda não é que está sempre a ponto de ser.

A modernidade⁵¹, segundo o autor (1984), começa a partir de um desprendimento da sociedade cristã, de sua origem, em um rompimento constante de si mesma; cada geração repetindo o ato original de se negar e de se renovar: “A modernidade é uma separação [...] a separação nos une ao movimento original de nossa sociedade e a desunião nos lança ao encontro de nós mesmos” (PAZ, 1984, p. 48). Este contínuo separar-se e renovar-se é o que se chamaria progresso.

Como Heráclito viveu em 5 a.C, vemos que a ideia do devir e da mudança são anteriores ao cristianismo e não se relacionam nem ao cristianismo, nem ao judaísmo.

Retomando Octavio Paz e as reflexões de Aline Henriques⁵², a mudança contínua não é apenas a negação dos pressupostos cristãos, mas também a nova combinação destes elementos, herdados como propriedades constitutivas: o irrepetível e o sucessivo (Santo Agostinho).

No Capítulo XI de *Confissões*, Santo Agostinho faz uma análise acerca do tempo, ressaltando a maneira como nós o apreendemos, a noção do antes e do depois que as coisas gravam em nossa alma. Segundo ele, o tempo tem início no ato criador de Deus, ou seja, quando o mundo começou a ser, a existir. No ato de falar de Deus fomos criados. Podemos comprovar isso no livro do Gênesis. Para Santo Agostinho, Deus não é no tempo, o qual é uma *criatura* de Deus: o tempo começa com a criação. Antes da criação não há tempo, dependendo o tempo da existência de coisas que vêm-a-ser e são, portanto, criadas.

⁵¹ Segundo Paz (1984), Modernidade é um conceito ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização, pois nenhuma delas tem como negação a ideia moderna de tempo. A concepção de tempo do moderno nasce de uma crítica da eternidade cristã.

⁵² HENRIQUES, Aline. *Tempos de Acaso: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2005. Capítulo 2. “O projeto moderno e o ideal de progresso” http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgbin/PRG_0599.EXE/9165_3.PDF?NrOcoSis=28049&CdLinPrg=pt. 2006

Somente enquanto o tempo decorre posso percebê-lo e medi-lo, pois não se pode medir o tempo passado que já não existe ou mesmo o futuro que ainda não chegou. Ao invés de afirmar: passado, presente e futuro, Santo Agostinho nos diz que a maneira correta de afirmar isso é: a lembrança das coisas passadas, a visão presente das coisas presentes e a esperança das coisas futuras.

O tempo, para Santo Agostinho, não é outra coisa senão uma distensão da alma, ou seja, é a existência do eu no tempo. O tempo é tempo porque passa, pois senão passasse já não seria tempo, mas sim, eternidade.

Se para Santo Agostinho o tempo é a distensão da alma, ou seja, é a existência do eu no tempo, pode-se perceber que o “Conheça-te a ti mesmo” socrático está presente em sua filosofia. O homem precisa voltar para o interior de si para conhecer a si mesmo. Nesta volta, ele colhe a si mesmo como um ser que, para ser ou existir, necessita do Ser Imutável (eterno), ou seja, Deus. Ora, se o homem conhece a si, sabe que sua existência depende de um ser eternamente existente, uma vez que a existência humana não pode ser causada pelo próprio homem.

Segundo Jacques Le Goff (1995), em seu artigo *Na Idade Média: tempo da igreja e tempo do mercador*, a percepção do devir temporal por parte dos clérigos medievais consistia em revesti-lo de qualificações espirituais, tornando-o a sucessão linear desencadeada no ato da Criação que, tendo a eternidade por pano de fundo, transcorre irreversivelmente para o Apocalipse, o fim dos tempos: o “tempo da igreja” é sinônimo de “tempo histórico” (LE GOFF, 1995, p. 45-51). Já o mercador via o tempo como um artefato profano, isto é, um quadro essencial e rotineiro de medidas e orientações em meio à trama de acontecimentos que o envolviam. O mercador o conquista, impõe-lhe um preço, trata-o como um objeto de cálculo, de projeção de riscos e de realização de lucros: um tempo mensurável, mecanizável, e sobre o qual “agem a inteligência, a habilidade, a experiência e a manha do mercador” (LE GOFF, 1995, p. 45-51). Um tempo sagrado *versus* um tempo profano, daí o conflito. Em seguida o artigo chega ao momento mais rico de suas análises: os possíveis encontros destes dois tempos, cabendo à própria igreja, por meio dos

escolásticos, permitir ao mercador unificar seu tempo de trabalho ao da vida religiosa cristã (LE GOFF, 1995, p. 53-59).

De tudo, valorizou-se a mudança. Os seres não atingem nem a perfeição, nem o nirvana no outro tempo ou em outro mundo, mas no tempo presente – aqui e agora – não um presente eterno e, sim, um tempo fugaz: “a historia é nosso caminho de perfeição” (PAZ, 1984, p.49).

No romance, *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975), por exemplo, a atividade agrícola, a preparação das refeições, o ato de comer juntos, as festas, os sermões do pai, nos quais a família era submetida, pode retomar a sociedade primitiva e seu modelo de repetição. Mas, não é só isto.

É o tempo que organiza a enunciação, que enquadra o intercurso linguístico na cronologia da diegese. Por isso, os discursos do pai e os do filho têm uma origem nos “tempos” em que estão compreendidos. E grande parte do texto se desenrola através do embate do discurso autoritário contra o anárquico. O discurso do pai, por exemplo, constrói-se em sermões e parábolas. Seu tom profético é obtido pela anáfora, próprio dos textos religiosos e revela a angústia da mudança e, conseqüentemente, a queda de seu poder.

É interessante observar que a construção desse sermão se dá por sentenças explicativas e exemplificativas que dão um tom de ensinamento para quem o ouve: “[...] e ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige...”. O uso de expressões repetidas com a finalidade de esclarecê-las e ir, assim, amarrando esse discurso juntamente com a frequência dos dois pontos seriam o que caracterizaria esse “tom” de ensinamento. Há, aqui, também, uma função metalinguística que explica o próprio código utilizado ao refletir sobre ele. O código maior, nesse caso, é o código familiar, religioso, moral etc.

A fala didática do pai se opõe à fala convulsa de André, criada por meio de metáforas, metonímias, assonâncias, aliteraões que revelam a confusão individual: “O

tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras comigo, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros...” (NASSAR, 2002, p.95).

A fala do pai se faz também, através de metáforas, mas, principalmente, de tese, antítese e síntese que revelam um caráter exemplar, uma moral a ser seguida e, por isto, adquire o efeito de fala assertiva, coletiva, e nesse sentido, inquestionável.

O sermão do pai, diferente do que ocorre no discurso do filho, remete à ordem dos fatos, pois não é formado de lembranças; afinal, lembranças estão no âmbito daquilo que é individual - cada um tem a sua. E, mesmo porque esse nem é o seu propósito. As configurações semânticas ou conectores, aqui, são o advérbio de negação como o “não”, “[...] rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas...” (NASSAR, 2002, p.54); a conjunção “nem”, “[...] nem o homem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas...” (NASSAR, 2002, p.54); o pronome indefinido “ninguém”, “[...] ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna...” (p.55); as construções que, de algum jeito, formam uma negação ou restrição de algo: “[...] aí daquele que se antecipa no processo das mudanças: terá as mãos cheias de sangue...” (p.57); e, em menor ocorrência, o uso da expressão que pode encenar uma “fatalidade”, “acaba por”, “[...] de tanto que quer ver; acaba por nada sentir...” (p.57). O verbo “haver” é usado como auxiliar do verbo no infinitivo precedido da preposição “de” dando a ideia de futuro: “[...] aí daquele que deita as costas nas achas desta lenha escusa: há de purgar todos os dias [...] há de arder em carne viva... (p.57)”. E o verbo “ter” no futuro do presente: “[...] aí daquele que se deixar arrastar pelo calor de tanta chama: terá a insônia como estigma...” (p.57).

Essas configurações imprimem um ritmo que se faz pela negação, restrição ou fatalidade. Quando juntos, esses lexemas conferem autoridade ao discurso; a autoridade que vem das leis e das sanções, da ordem religiosa, de tudo aquilo que nos cerceia enquanto indivíduos para sucumbirmos àquilo que é da comunidade, inclusive, a autoridade parental. E, nesse caso, o pai vem dizer o contrário do que André faz ou fala. Ou melhor, comprovamos que ele, André, está a todo o momento transmutando todo o verbo que lhe foi imposto.

O discurso do filho, conduzindo um tempo linear, progressivo, atravessa o discurso do pai, encerrado sob um tempo cíclico, destituindo seu movimento, maculando seu verbo, desdizendo sua autoridade arcaica. E, conseqüentemente, seu efeito na história da narrativa é de ruptura e de impossível recomeço. Ele rompe o rito, destronando o mito. Dentro do texto há um tipo de escrita, que caracteriza a voz do pai, que é “rasurada” pelo discurso do filho. André, como se ele respondesse ao sermão do pai sobre o tempo, usando os mesmos conectivos e construções sintáticas do outro, mas empregando uma semântica própria: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras comigo, o tempo brincava comigo, o tempo se espreguiçava provocadoramente, era um tempo só de esperas, me guardando na casa velha por dias inteiros...” (NASSAR, 2002, p.95).

Algumas estruturas das sentenças com as quais ele qualifica o tempo parecem enxertos (lembranças) das definições feitas pelo pai: “O tempo é o maior tesouro que um homem pode dispor...” (NASSAR, 2002, p.53), mas o conteúdo difere. Enquanto, no discurso do pai, há a predominância dos verbos de estado (ser, estar, existir), há a exaltação da paciência; no discurso de André, os verbos de ação são predominantes: “brincava”, “despertava”, “guiando”, “pesquisava”, etc. E o uso dos verbos ora no gerúndio, ora no pretérito imperfeito, transmite a sensação de ação contínua, enfatizando ainda mais o movimento desse tempo. Assim, o conhecimento do tempo para André está relacionado à interação, à percepção, à mudança e até em acompanhá-lo em seu ritmo: “[...] era um tempo de sobressaltos, me embaralhando ruídos, confundindo minhas antenas, me levando a ouvir claramente acenos imaginários, me despertando com a gravidade de um julgamento mais áspero...” (NASSAR, 2002, p.95); “[...] existe o tempo de aguardar e existe o tempo de ser ágil...” (p.97).

A tensão instalada entre pai e filho também pode desembocar no incesto de André e Ana: “Ana, tudo começa no teu amor, ele é o núcleo, ele é a semente, o teu amor para mim é o princípio do mundo” (NASSAR, 2002, p. 130).

O tempo mítico da literatura também é recuperado no filme através dos elementos culturais do mundo árabe que compõem objetos de cena, figurino, e, principalmente,

através da trilha sonora. A trilha sonora tem influência da música árabe, tanto pelos instrumentos utilizados - oboé e violoncelo e um instrumento, criado especialmente para o filme, feito de cabaça e preso com duas cordas, que são tocadas com um arco - quanto pela sonoridade circular. O trabalho da composição foi todo baseado no romance. Para o diretor, o filme seria tal qual uma ópera. Assim se afinaria o diálogo entre os sentidos do texto e as imagens do filme de forma ainda mais completa, influenciando a própria estrutura fílmica.

Muitas vezes, no filme, as impressões de tempo são traduzidas por uma mudança de espaço e caracterização de personagens sem que haja o uso das variações dos tempos verbais da literatura. A experiência do tempo no cinema é diferente da literatura. No romance, podemos escolher quando parar de ler e quando retomar. No cinema, geralmente, o filme corre sem interrupções. Isso faz com que a impressão produzida por essa narrativa hiperbólica seja percebida de forma mais enfática.

A questão do tempo é tão cara no filme que, críticos e diretor acham possível conceber a obra por esta perspectiva. Tiago Mata Machado (2001) escreve, em seu artigo, na *Folha de São Paulo* que Luiz Fernando Carvalho faz, em *LavourArcaica*, um retrato do tempo. Segundo o crítico, o cineasta só consegue alcançar o texto quando encontra a dimensão própria do tempo. Daí, filme e livro passam a caminhar juntos, num processo simultâneo, de texto e imagem, e que a presença do tempo, também enquanto tema, organiza ambas as obras: “Tema central do livro, o tempo, paciente e laborioso para o pai, algoz e demoníaco para o filho, pareceu uma preocupação sempre presente nas investigações estéticas de Carvalho”. (MACHADO, 2001).

O autor vai ainda mais longe sobre essa questão, ao dizer que, é a partir do tempo interno do filme, que Carvalho descobre o cinema em forma de revelação. Para ele, *LavourArcaica*, é um filme sobre as diferentes formas que o tempo tem de passar sobre as personagens e as diversas formas que estes têm de passar no tempo.

O filme tem uma linguagem circular (semelhante ao que foi dito sobre a obra) formada por um grande fluxo de sequências encadeadas por cortes “curvos” [grifo nosso]. Segundo Carvalho, a linguagem do filme é a linguagem de André. Mas, aqui, as ferramentas que André possui são outras, diferentes das textuais. Ele é quem comanda os

cortes, quem determina para onde a câmera vai, onde ela pára, isto é, ele rege na própria linguagem cinematográfica.

Contudo, para dar voz à narrativa de André, Carvalho teve que criar um outro tipo de narrador que partisse da invisibilidade técnica, uma espécie de narrador em 3ª pessoa, que seria a própria linguagem. Para que o jogo narrativo se estabelecesse, “[...] privilegiando o mundo interior de um personagem, a partir do diálogo com o tempo e suas memórias” (CARVALHO, 2002, p. 63), foi preciso criar uma sintaxe própria dessa linguagem que organizasse tanto o devaneio emocional quanto o tempo.

Para Carvalho, a narração, nessa concepção, proporcionou a constatação do irrecuperável, o tempo, maior inimigo de André: “[...] é no tempo do narrador que, no meu modo de sentir, a tragédia maior se instala. A dor maior é a dor do tempo”. (CARVALHO, 2002, p. 65).

6. MAKTUB: As imagens do pai, do avô e do filho

O avô, enquanto viveu, ocupou outra cabeceira; mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia (NASSAR, 2002, p. 157).

De acordo com Merleau-Ponty (1983), um filme não é a soma de imagens, e, sim, uma forma temporal. O sentido de uma imagem depende daquelas que a precedem no correr do filme e é a sucessão delas que cria uma nova realidade, não exatamente condizente à simples adição dos elementos empregados. Há ainda um ritmo de determinadas sequências ou planos que pressupõe uma duração tal que o todo produza uma impressão desejada com o máximo de efeito. Ou seja, há uma métrica cinematográfica que se vale de precisão e se torna imperiosa. Por exemplo, geralmente, há um esgotamento de uma imagem numa sequência que, atingindo sua plenitude, esgota-se ou tem seu ângulo mudado ou é substituída. Há um mal estar numa tomada excessivamente longa, que para o movimento ou uma sensação desagradável quando um plano passa com exatidão:

Como há, além da seleção de tomadas (ou planos) – a partir de sua ordenação e de sua duração, que constituem a montagem – uma seleção de cenas ou sequências, segundo sua ordenação e sua duração, que consiste em sua decupagem, o filme emerge como uma forma altamente complexa, em cujo interior, ações e reações extremamente numerosas atuam a cada momento. As leis que regem isso estão por ser descobertas e foram, até aqui, apenas pressentidas pela perspicácia ou pelo tato do diretor que maneja a linguagem cinematográfica, tal como o homem que fala aciona a sintaxe, sem nesta pensar em termos de expressão, e sem estar sempre em condições de formular as regras que cumpre intuitivamente.

(MERLEAU-PONTY, 1983, p.111-112)

Tais características se aplicam também à sonoridade. A sonoridade não se refere apenas a uma adição de palavras ou de ruídos; é também uma forma. Há um ritmo de som assim como há um ritmo de imagem, ou seja, há uma organização interna que o diretor deve inventar: “o verdadeiro antepassado do som cinematográfico não é o fonógrafo, mas, sim, a montagem radiofônica” (MERLEAU-PONTY, 1983, p. 112).

Além disso, a união da imagem e do som consoma mais uma vez uma totalidade nova e irreduzível, devido aos elementos que entram em sua composição. Obviamente, um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de palavras e de sons para, unicamente, contemplar a visão cinematográfica. O vínculo entre som e imagem é muito maior e o som faz com que a imagem se transforme com sua proximidade. Na apresentação de uma personagem, por exemplo, o perfil, a voz e o temperamento formam um todo indivisível. Porém, a união do som e da imagem não se realiza apenas nas personagens, mas ao longo de todo o filme. Fora que, num filme, há constantemente a alternância entre as imagens sonoras e o silêncio. Diferente do teatro, em que se fala incessantemente, no cinema, os diálogos podem ocorrer depois de grande silêncio – “exatamente como um romancista passa ao diálogo após longos trechos de narração” (MERLEAU-PONTY apud MALRAUX, 1983, p.113). A divisão entre silêncios e diálogos está à margem da métrica visual e sonora; constitui uma métrica mais complexa que sobrepõe suas exigências às duas primeiras.

Nesse contexto, ainda há a música. É preciso que a música se incorpore a esse conjunto; não deve ter o papel de tapar buracos sonoros simplesmente e nem para comentar “de fora” os sentimentos e as imagens. A música intervém geralmente para marcar uma mudança de estilo no filme; deve agir para que ocorra uma mudança no equilíbrio sensorial:

Enfim, não é necessário que seja um outro meio de expressão justaposto à expressão visual, mas que, através de recursos rigorosamente musicais – ritmo, forma, instrumentação – recrie, na matéria plástica da imagem, uma matéria sonora, mediante uma misteriosa alquimia de correspondências, que deveria ser o verdadeiro fundamento do ofício do compositor cinematográfico. (MERLEAU-PONTY, 1983, p.114).

A palavra, no cinema, não deve apresentar as ideias às imagens e nem a música deve descrever sentimentos. Mas sim, o todo deve comunicar algo bem determinado e que não se trata de um pensamento ou de uma evocação dos sentimentos. O filme deve se comprometer a narrar uma história e, dentro dela, acontecimentos que acionam personagens.

Mas, mais que narrar uma história, o cinema consegue produzir com fidelidade um drama em função de sua representação visual e sonora. Porém, isso não implica que o filme

esteja destinado a fazer ver e ouvir como veríamos e ouviríamos caso a história ocorresse em “nossa realidade” e, por outro lado, também não está fadado a ser uma história edificante sobre as coisas que sugeriria um sentido geral da vida.

Num outro sentido, a mesma coisa se aplica ao romance ou à poesia, que também não estão fadados a nos dar a significação das ideias ou dos fatos. Ideias e fatos são apenas materiais da arte. A arte em si consiste na escolha do que será dito e como será dito, e ainda, sobre aquilo que se cala. A poesia, por exemplo, não consiste em descrever didaticamente as coisas ou expor ideias, mas de criar uma linguagem que coloque o leitor em determinado estado poético. Obviamente, tanto no filme como na poesia há sempre uma ideia ou uma história, mas sua função não é nos dar a conhecer a ideia ou os fatos. A função consiste em transformar as ideias ou os fatos em signos sensíveis, na busca destes signos, a fim de traçar o monograma visível e sonoro.

O sentido de um filme está atrelado ao seu ritmo: “o filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.115). A ideia emerge da estrutura temporal do filme, como num quadro da coexistência de suas partes: “Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido à alusão, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.115).

Um filme não é pensado e, sim, percebido. O cinema tem um enredo mais compacto que o da “vida real”; é mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, para Merleau-Ponty, é pela percepção que podemos compreender a significação do cinema.

O cinema não necessariamente nos proporciona os pensamentos do homem, como faz com maior facilidade o romance, mas nos dá a ver os comportamentos do homem (ou sua conduta) e os proporciona o seu modo de estar no mundo, de lidar com os semelhantes e com as coisas, que transparece nos gestos, no olhar etc. O mundo interior de uma determinada personagem, no cinema, pode ser conhecida / demonstrada bem melhor através de seu corpo; de um comportamento que traduza, através do corpo, um sentimento ou uma sensação. O cinema está apto a tornar manifesta a união do espírito com o corpo, do espírito como o mundo, “e a expressão de um dentro do outro” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.116).

Levando em conta elementos apontados por Merleau-Ponty (1983), nesse capítulo, procuramos pensar, dentre outras coisas, como as imagens, a apresentação dos corpos do pai, do avô e do filho figuram na tradução fílmica de Luiz Fernando Carvalho, em determinados planos, por meio dos movimentos de câmera, numa espécie de edificação e destruição das personagens. E também como algumas imagens bíblicas podem ter sido inscritas, no filme, através de uma aproximação com uma pintura de Caravaggio. E quais os paralelos estabelecidos entre essas três figuras, através de um retorno ao conceito de “Pai”, advindo da psicanálise de Freud e Lacan.

De acordo com Freud, em *Totem e Tabu* (1913), houve um tempo em que o homem primitivo vivia em pequenas tribos, governado por um macho forte que exercia a função de senhor e pai do grupo ao mesmo tempo. O poder desse senhor era irrestrito e o destino dos filhos era inseguro sob seu comando. Caso despertassem ciúmes no pai seriam mortos, expulsos ou castrados. Se fugissem, teriam que raptar mulheres tomando-as como esposas e talvez se tornarem senhores como o pai. Porém, em algum momento, os irmãos expulsos unidos se revoltaram contra a onipotência do pai. E após matá-lo, como era de costume, devoraram-no cru. Depois disso, os irmãos começaram a se enfrentar por causa da herança, o lugar do pai. Daí surgiu o primeiro contrato social baseado numa aliança fraterna, pois os filhos descobriram que teriam que renunciar ao instinto em função de outros valores que legislavam a preservação da espécie.

Após a matança, nasce o sentimento de culpa nos filhos. E é através da adoração do Totem que os filhos se reconciliam com o pai morto. Assim, surge a religião totêmica como forma de expurgar o crime parricida. E, só depois de um tempo, o assassinato é proibido e formulado como um mandamento: “não matarás”. No entanto, para Freud, a “rebeldia” vem à tona a cada nascimento humano e as lutas para infringir as leis são constantemente efetuadas. Assim, estariam postas as duas hipóteses sobre a gênese da cultura: a do Édipo universal e a do parricídio original.

Valendo-se, ainda, de uma análise empreendida nas tribos australianas, africanas, indianas e outras, Freud constatou que o horror ao incesto não teria surgido das necessidades religiosas do homem. Mas, das necessidades cotidianas e práticas.

É através deste relato que Freud formula a famosa triangulação edípica: o filho que deseja o genitor do sexo oposto e sente como rival o genitor do mesmo sexo. Assim inicia a discussão dos dois tabus que deram origem à moralidade humana. Uniu o mito de Édipo ao mito da horda primitiva. Num primeiro momento, sua tentativa foi de encontrar vestígios primitivos do totemismo na infância do indivíduo como se a criança fosse uma espécie de homem primata. Dessa forma, o homem atravessaria a revolta dos filhos contra o pai tirânico. Não haveria civilização sem a renúncia instituída pela lei. A família seria a herdeira direta da estrutura do Totem. E, através do complexo de Édipo, cada um de seus membros sofreria duplamente, pois a herança filogenética estaria impressa na memória de cada sujeito. O ancestral do pai da família moderna seria o totem dos membros do clã primitivo.

Segundo Roudinesco (1994, p.216), “como essa história de banquete totêmico tinha o aspecto de uma extrapolação fantasística” ela foi contestada no começo dos anos 20 pelos antropólogos anglo-saxões. Para eles, os argumentos de Freud eram fracos visto que apoiados no pressuposto de uma origem única de toda cultura e presumia que esta fosse idêntica para todas as sociedades. A antropologia já havia ultrapassado esse evolucionismo do qual Freud permanecia tributário. Ele se apoiou em Frazer que, por sua vez, constituiu suas teorias baseado num trabalho dedutivo que excluía qualquer contato com o trabalho de campo.

Malinowski foi o primeiro a retomar as teorias freudianas de outro modo. Em 1917, saiu a campo para partilhar a vida com os habitantes das ilhas Trobriand, no Pacífico Sul. Sozinho, na selva, observou a si mesmo, tanto nos desejos eróticos que sentia em relação às mulheres nativas como na sensação de ter de enfrentar forças primitivas comuns a todos os homens. Depois de sua volta, revisou as teorias freudianas e constatou que, mesmo na sociedade trobriandesa de estrutura matrilinear, que conduzia ao não reconhecimento do papel do pai na procriação do filho, a proibição do incesto perdurava. Nessa sociedade, o filho era concebido pela mãe e pelo espírito do antepassado. Em consequência, a figura da

lei era encarnada pelo tio materno em relação ao qual se concentrava a rivalidade da criança. E, nesse caso, a proibição tinha por objeto a irmã e não a mãe. Malinowski, então, não negava a existência de um núcleo familiar, mas acrescentava a variabilidade deste em função das diferentes constituições familiares próprias a cada sociedade.

As ideias de Freud foram rebatidas mais tarde e só retornariam de forma “sensata” com Lévi-Strauss, nos anos 40, que demonstrou a relevância da proibição do incesto nas sociedades. E viu que a interdição do incesto era responsável pela passagem da natureza à cultura. Em *Estruturas Elementares do Parentesco* (1973), ele confronta o arcabouço psicanalítico ao substituir a família pelo parentesco. E, principalmente, ao colocar que a proibição de certos encontros era ligada à existência de uma função simbólica, uma espécie de lei organizada pela sociedade. A interdição seria uma instituição social.

Lacan (1973-1974), obviamente já consciente dos estudos de Lévi-Strauss, retorna a Freud postulando o triângulo edípico como uma função simbólica, isto é, como uma lei que organiza o inconsciente da civilização: “Se Freud coloca no centro de sua doutrina o mito do pai, é claro que é em razão da inevitabilidade da questão” (LACAN, 2005, p.71). No entanto, para ele, Freud encontra um equilíbrio “desejável” no mito, o da Lei e do desejo. Já Lacan fala do mito em três termos: gozo, desejo e objeto, pois a conformidade entre a Lei e o desejo, dentro da lei do incesto, só pode nascer do gozo do pai primordial.

O pai primitivo, “ancestral”, só poderia estar no âmbito do mito:

[...] o pai só pode ser um animal, o pai primordial é anterior ao interdito, anterior ao surgimento da Lei, da ordem das estruturas da aliança e do parentesco, em suma, anterior ao surgimento da cultura. Eis porque Freud fez dele o chefe da horda, cuja satisfação, de acordo com o mito animal é irrefreável. (LACAN, 2005, p.73)

Aproximando-se da antropologia, da linguística de Saussure, Lacan (1973-1974) passa a tratar esse problema fundamental como “estrutura de linguagem”. O enigma de Édipo passa a ser encarado como um universal simbólico em detrimento do universal natural de Freud.

Na verdade, o que se herdaria de uma geração a outra seria a estrutura significante. E ainda, não era mais possível ver a relação edípica como um triângulo: pai, mãe e filho.

Era preciso entender essa estrutura a partir de um quarto elemento: o falo, que seria a simbolização de uma relação, na qual o órgão sexual masculino seria um elemento parcial dentro dessa estrutura significante.

O Édipo, enquanto mito, deveria ser retomado simbolicamente⁵³. Segundo Lacan (1973-1974), a formação imaginária organizará o drama vivido por todo sujeito. Mas, mesmo sendo imaginárias, essas fantasias acabam por ser organizadas pelo registro simbólico. Dessa forma, as ações referentes a este primeiro triângulo amoroso ficam em torno da metáfora paterna, o Nome-do-Pai. E essa metáfora servirá como base da trajetória do Édipo humano.

Se o sujeito é subjugado pela linguagem, a função do pai é também inconcebível sem a categoria do significante⁵⁴: “[...] é necessário colocar no nível do pai um segundo termo depois do totem” (LACAN, 2005, p.73). Ao nomear o filho e lhe dar um sobrenome, o pai intervém em seu narcisismo; interfere no amor absoluto entre mãe e filho.

O pai, ao nomear seu filho, marca-o socialmente e o circunscreve no grupo a que pertence. O nome do pai é de alguma forma o *não* do pai, porque, ao mesmo tempo em que integra, delimita os acessos de realização dos desejos. O pai introduz o filho na esfera social; sua presença convoca o mundo exterior e suas leis.

Para Lacan (2005), o nome é uma marca aberta à leitura. Não é à toa que o nome será lido da mesma forma em todas as línguas; é uma impressão sobre algo que pode ser um sujeito que fala, “mas que não falará de modo algum obrigatoriamente” (LACAN, 2005, p.74). É como as marcas de um alfabeto semita numa antiga cerâmica: a cerâmica não poderia tomar a palavra para responder que aquela é sua marca de fábrica. O nome está situado nesse nível.

⁵³ Dentro do ternário lacaniano, RSI (real, simbólico e imaginário), o pai é definido em três esferas: pai imaginário, pai real e pai simbólico. Os dois primeiros são os agentes de operações como, respectivamente, privação e castração. O pai simbólico não é agente de uma operação; ele é a elevação da palavra do pai à esfera do significante. O pai simbólico é representado pelo pai morto, ou melhor, o pai assassinado, “tué”. De acordo com Erik Porger: “Desse modo ele é conservado, segundo a indicação da etimologia comum, *tueri*. *Tuer* [matar, assassinar] vem de *tutare*, proteger, guardar. É o freqüentativo de *tueri*, resguardar, proteger, defender, matar, extinguir o fogo; o fogo é um ser vivo, e matá-lo é mitigá-lo” (PORGE, p.139).

⁵⁴ O pai não é só o genitor, mas uma função que depende do modo como o indivíduo assume o significante na linguagem, simbolizando essa relação parental.

Na tradição judaico-cristã, o nome de Deus é o Nome (*Shem*). Deus é aquele que é: “eu sou aquele que sou” – Ele (Eloim) fala com Moisés depois que este vê a sarça ardente, episódio bíblico do capítulo 3 do livro do Êxodo, versículos de dois a quatro. Para Lacan (2005), o que marca o misticismo dessa tradição é a incidência do desejo de Deus, que se faz pivô.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), é o próprio pai que mata a filha, marcando a interdição do incesto. O pai, para manter seu poder, sacrifica a filha e assim ele castra a si mesmo e o filho André. Poderíamos pensar que o pai também se sente tentado por ela e sua morte é a recomposição da ordem primitiva. Ana representa uma ameaça ao clã. Há um deslocamento da mãe para a irmã. A mãe seria a genitora do sexo oposto, pela qual o filho sente desejo e é interditado pelo pai.

No filme, tais processos ocorrem pela recuperação de trechos fundamentais da literatura vertidos em closes, enquadramentos, movimentos de câmera e pela reconstrução de figuras “bíblicas” tomadas por um jogo de claro e escuro como nas obras de Caravaggio, que captam esse velar (sombra) e desvelar (iluminação) linguísticos.

A obra fílmica traduz as imagens do pai, do avô e do filho de diferentes formas. As imagens do pai são geralmente “captadas” por um movimento oblíquo (de baixo para cima) de câmera panorâmica, dando dimensão à imagem, como se olhássemos para o dorso de uma estátua – tal qual o Totem, uma imagem carregada de ódio, afeto e admiração; ele é insuperável, é o animal primordial. Os closes privilegiam sua cabeça e não há câmera subjetiva que transmita a ideia de um olhar seu para a história como acontece com as outras personagens.

A imagem do pai aparece no filme pela primeira vez aos 12:37 – 12:39 (duração do plano até o corte seguinte) e é acompanhado de uma canção árabe (imagem sonora) (voz canta em árabe). A câmera sobe (movimento de câmera panorâmica inclinada) mostrando o tronco do homem – de baixo para cima – este homem deve ser visto em sua grandeza. Um homem barbado, de coletes escuros, camisa de manga longa, ao seu lado um lampião. Ele aparece sentado, na ponta de uma mesa, tal qual um chefe. O lampião ao lado é a luz, a clarividência, a sabedoria. Ele lerá algo? Depois do corte, a voz do narrador em *off*

esclarece a cena: os filhos a sua volta do lado direito fazem parte do tronco firme da casa e do lado esquerdo, a mãe e sua extensão: Pedro, Ana e Lula, o caçula. Outras sequências do pai na mesa serão retomadas mais para frente. A priori, capta-se o trecho:

E o pai à cabeceira fez a pausa de costume, curta, densa, para que medíssemos em silêncio a majestade rústica de sua postura: o peito de madeira debaixo do algodão grosso e limpo, o pescoço sólido sustentando uma cabeça grave, e as mãos de dorso largo prendendo firmes a quina da mesa como se prendessem a barra de um púlpito; e aproximando depois o bico de luz que deitava um lastro cobre mais intenso em sua testa, e abrindo com os dedos maciços a velha brochura, onde ele, numa caligrafia grande, angulosa, dura trazia textos compilados, o pai ao ler não perdia nunca a solenidade: ‘Era uma vez um faminto’. (NASSAR, 2002, p.62)

É possível aproximar a imagem deste pai do quadro *O sacrifício de Isaac* de Caravaggio (1603) com a figura de Abraão, por exemplo. A iluminação preponderante no topo da cabeça, nas mãos. O tronco mais proeminente que o resto do corpo, as barbas fartas. O pai como os líderes bíblicos, como Abraão, é dado à austeridade, à cólera, à defesa do clã, à perpetuação da palavra do “Pai”. Abraão foi um dos primeiros dos patriarcas de Israel, chefe de um clã arameu, na Caldeia, que emigrou para Canaã. Uma das figuras mais importantes das religiões judaica, islâmica e cristã, pois representa para todas elas a transição da idolatria para a crença em um só Deus. Depois que sua família se mudou para o norte, ele recebeu uma revelação para deixar o país para seguir uma orientação divina. Com a esposa Sara, Abraão dirigiu-se a Canaã, a região indicada por Deus. Sara era estéril e, em obediência às leis da época, entregou a Abraão sua escrava Agar, que dele concebeu e deu à luz Ismael. Os descendentes de Ismael viriam a ser os árabes.

A figura do pai em *LavourArcaica* (2001) pode se assemelhar à figura mitológica de Abraão. O pai também é um imigrante árabe e tem como incumbência manter a obediência do clã e proferir a palavra do pai (seja da cultura, seja divina). O pai sustenta o discurso bíblico. É ele que, por meio de parábolas (sempre consultadas nos livros), assume o discurso cristão e seus imperativos, Iohána se coloca como pregador nos sermões à mesa das refeições.

Segundo Sedlemayer (1997), o arcaísmo que o romance suplanta, talvez possa ser localizado especialmente no corte efetuado no século IV da era cristã denominado de

divisão horizontal, que perdura até os nossos dias. Antes dessa época, os países da bacia do Mediterrâneo eram pertencentes ao Império Romano. Porém, depois desse marco, o Império se torna cristão não apenas por decreto oficial, mas também por conversões particulares. Dessa forma, o sul da Itália, a Sicília, o norte da Costa africana, o Egito, a Síria, a Anatólia e a Grécia permanecem sob o jugo de Constantinopla. Sendo assim, o judaísmo passa a ser expresso nas línguas literárias, mas sempre mesclado à cultura anterior. Isso explicaria essa influência nos discursos do pai.

De qualquer forma, no filme reveste-se de elementos universais a figura do pai da literatura, para que ele assim também tenha a magnitude da “estátua”, a magnitude da ação do mito (lembrando que no filme a imagem é uma imagem-ação / imagem-tempo).

Se, no romance, a superação se dá pelo significante que, dentre outras coisas, recupera a estrutura para subvertê-la; no filme, isso ocorre pela recuperação da forma pela tentativa de preenchimento da *Gestalt* através de um delineamento barroco próprio desses quadros cristãos. Isto é, se na obra literária há a subversão da parábola (inclusive da forma / estrutura e não somente do conteúdo), se há passagens dos textos sagrados (e de outros textos) amalgamados ao discurso do romance, à poesia (fala convulsa de André); no filme, há o preenchimento de formas cristãs – por meio de delineamentos barrocos – que trazem, na beleza da forma, “conteúdos diversos”.

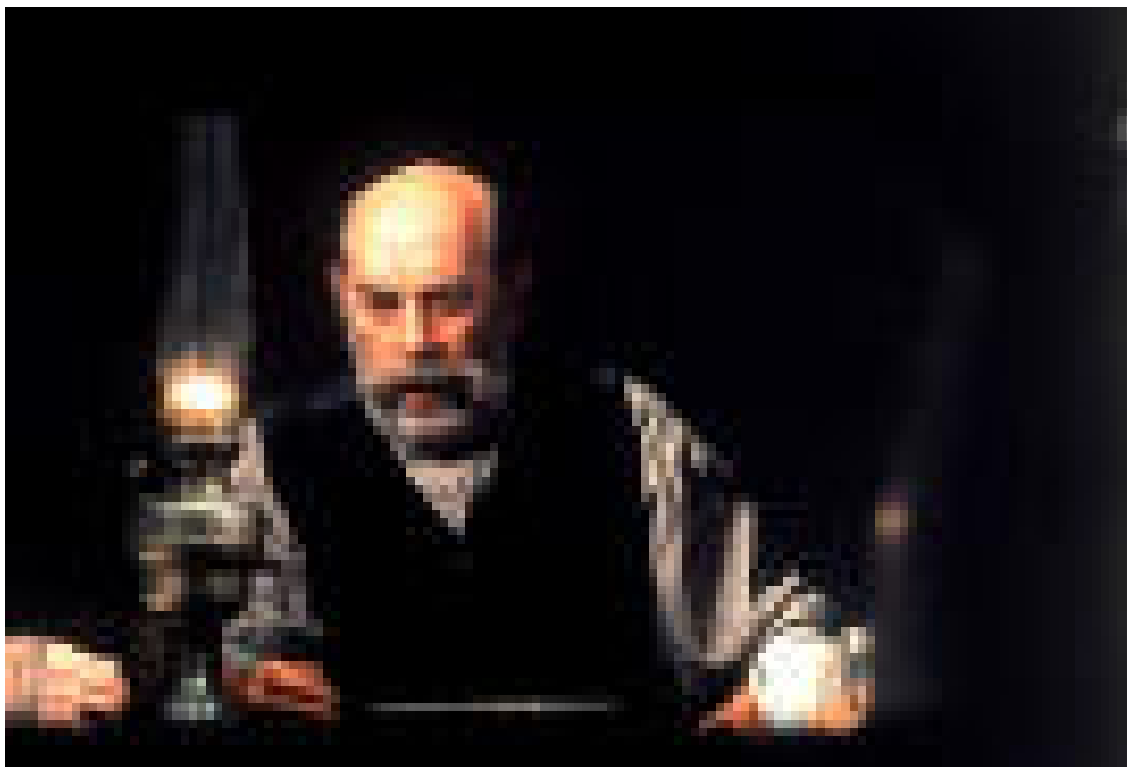


Figura I: o pai na mesa dos sermões (LAVOURARCAICA, 2001)



Figura II: O sacrifício de Isaac (CARAVAGGIO, 1603)

Essa obra de Caravaggio representa Abraão sacrificando seu filho, Isaac, ao Eloim. Quando Abraão e Sara já eram anciãos, nasceu-lhes Isaac, o herdeiro das promessas divinas. Deus pôs à prova a fé do patriarca ordenando-lhe que sacrificasse Isaac, e ele obedeceu prontamente. Um anjo, no entanto, deteve a mão de Abraão e substituiu o menino por um cordeiro. Deus prometeu a Abraão uma descendência que se multiplicaria como as estrelas do céu e como a areia que está na beira do mar. Abraão representa a origem de um povo eleito por Deus para renovar a humanidade, mas também o homem justo, profundamente fiel, cuja lealdade a Deus chegaria ao ponto de sacrificar o filho em obediência à ordem divina.

Para Lacan, essas imagens do sacrifício de Isaac pintadas por Caravaggio recuperam a metáfora paterna. Não que os “Nomes” estejam aí representados, mas tudo que há na metáfora paterna aí se encontra. Nessa obra de Caravaggio (1603), por exemplo, o anjo é a

presença “daquele cujo Nome não é pronunciado”. (LACAN, 2005, p.80). Ele é enviado por *El Shadaaí*. *El Shadaaí* é aquele que elege; que promete e que se faz passar por uma única aliança que é transmissível apenas pela “baraka paterna” (LACAN, 2005, p.82).

O cordeiro seria o animal primordial e ele estava ali, segundo a tradição rabínica, desde os sete dias da criação; ele representa não só aquele cujo nome é impronunciável, mas todos os *Eloim*. O cordeiro é reconhecido como o ancestral da raça de Sem, aquele que se junta a Abraão nas origens. E esse é o animal que é designado para ser sacrificado no lugar de Issac. Esse cordeiro é o Deus de sua raça:

Marca-se aqui o gume da faca entre o gozo de Deus e o que, nessa tradição, presentifica-se como seu desejo. Aquilo de que se trata de provocar a queda é a origem biológica. Aí está a chave do mistério, em que se lê a aversão da tradição judaica a respeito do que existe por outro lado. O hebraico odeia a prática dos ritos metafísicos-sexuais que, na festa, unem a comunidade ao gozo de Deus. Valoriza, ao contrário, a hiância que separa desejo e gozo.” (LACAN, 2005, p. 85).

Essa hiância pode ser encontrada na relação de Abraão com o Deus. E é a partir daí que nasce a lei da circuncisão. O pedaço de carne cortada é o sinal da aliança do povo com aquele que o elegeu.

Em *Lavoura Arcaica* (1975), a morte de Ana soa como um sacrifício. O pai, para manter o clã e seu poder, não pode permitir a relação entre os irmãos. Ana é uma das mulheres do pai, um dos “nãos” do pai. E, Ana, também por ser mulher, é sacrificada. Ana é uma espécie de animal primordial; ela tem a singeleza, a pureza do branco, do natural, do sagrado (talvez esta seja a figura de maior representação do sagrado na obra). Ana é apenas presença, movimento

A última imagem do pai no filme simboliza a morte, o homem com um alfanje que será desferido contra a própria filha. A morte de Ana é metonímica, o cravo vermelho que ela porta cai no chão como um coalho de sangue. O tronco do pai, que é emoldurado pela câmera de baixo para cima, “cai”. Ele é visto de cima para baixo, como uma estátua que foi tombada.

Na literatura, a morte de Ana é sonorizada pelos gritos da família:

“Pai!

e de outra voz, um uivo cavernoso, cheio de desespero
Pai![...] onde nossa segurança?
onde nossa proteção?
Pai!
[...] onde a união da família?
Pai!”(NASSAR, 2002, p.193; 194).

Os gritos da família podem ser vistos como uma espécie de oração, talvez, uma oração invertida que coloca em questão a figura protetora do pai. Mas, não só o pai desse romance, e, sim, a figura do Deus, o pai supremo. Afinal, se pensarmos na história da narrativa como um todo, veremos que há um desamparo de todas as personagens perante a história. O pai não deixa de ser uma vítima da situação criada, talvez, pelo medo, pela fé e pela manutenção da proteção, da segurança e perpetuação daquele clã. O pai também é uma vítima da carga explosiva que há em sua própria “palavra semente”. Também vítima do “musgo dos textos dos mais antigos” e da interpretação que todos nós podemos fazer deles.

É a voz em *off* do pai que finaliza a narração fílmica. Essa imagem sonora é acompanhada da imagem de André cobrindo-se com folhas secas numa espécie de enterro. A voz do pai e a música *As costas do tempo* (faixa 21 da trilha sonora) compõem o réquiem desse enterro. Essa imagem sonora é composta por um xilofone ou algum outro instrumento percussivo e a voz solfejante. As cordas, o clarinete e o fundo musical de teclado formam uma estrutura circular que encapsula alguma sensação. Há uma tentativa de tradução da memória, mas de qualquer forma não é algo revistado com “calma”, há angústia e uma forte resignação, desconforto. Todos os instrumentos competem para esta forma cíclica o que condiciona certa introspecção, certo estado de melancolia. Não é uma música linear. Os instrumentos não se sintetizam; pelo contrário, a música é ondular, tem que ver com retomadas, em que não se sabe o início nem o fim.

A voz em *off* já sinaliza que esse pai não está mais ali. É a voz de um morto. Sem que seja dito, aparece implícito na fala do pai: “em memória de meu pai”, como é dedicado, na literatura, o último capítulo. Mas, ao contrário da literatura parece haver um resgate desse pai em um tom mais harmonioso de reconciliação, diferente do romance cujo tom é mais trágico. Inclusive, os trechos dos sermões ditos pelo pai no romance diferem dos trechos pronunciados pelo ator, no filme.

A imagem do patriarca em si é fascinante, seja de Abraão seja de Iohána. O próprio Freud se viu aturdido com a figura de outro patriarca, a estátua de Moisés de Michelangelo, figura forte e enigmática, pronto a ser tomado por uma enorme cólera ou extasiado porque acabara de ter tal atitude:

Outras dessas inescrutáveis e maravilhosas obras de arte é a estátua de mármore de Moisés, da autoria de Michelangelo, situada na Igreja de San Pietro in Vincoli, em Roma. Como sabemos, ela constitui apenas um fragmento da tumba gigantesca que o artista deveria ter erigido para o poderoso Papa Júlio II. Sempre me deleita ler uma frase apreciativa sobre essa estátua, tal como ser ela ‘a coroa da escultura moderna’ (Grimm [1900, 189]), porque nunca uma peça de estatuária me causou impressão mais forte do que ela. Quantas vezes subi os íngremes degraus que levam do desgracioso Corso Cavour à solitária piazza em que se ergue a igreja abandonada e tentei suportar o irado desprezo do olhar do herói! Às vezes saí tímida e cuidadosamente da semi-obscuridade do interior como se eu próprio pertencesse à turba sobre a qual seus olhos estão voltados — a turba que não pode prender-se a nenhuma convicção, que não tem nem fé nem paciência e que se rejubila ao reconquistar seus ilusórios ídolos. Mas por que chamo de inescrutável essa estátua? Não há mais leve dúvida de que representa Moisés, o Legislador dos Judeus, segurando as Tábuas dos Dez Mandamentos [...] (FREUD, 1951, p.255).

O Moisés de Michelangelo é representado sentado; o corpo volta-se para frente, a cabeça com a pujante barba olha para a esquerda, o pé direito repousa sobre o solo e a perna esquerda acha-se levantada de maneira que apenas os artelhos tocam o chão. O braço direito une as Tábuas da Lei a uma parte da barba e o esquerdo repousa sobre o colo (FREUD, 1951, p.256).

Depois de expor a visão de alguns autores a respeito da estátua, ele fala da possibilidade de Michelangelo ter, na verdade, criado sua obra a partir de um estudo de caráter e estado de ânimo de Moisés. Em *LavourArcaica* (2001), captou-se também um estado de ânimo desse pai e há tanto na literatura como no cinema uma dificuldade em “percebê-lo” (talvez, em desconstruí-lo para recriá-lo), em “desarmá-lo”(não é à toa que não há nenhuma câmera subjetiva, que represente o olhar do pai, dentro do filme). Freud fala principalmente a respeito da vontade do artista, da impossibilidade do resgate fiel daquilo que ele queria “mimetizar” (ele chamou de “intenção do artista”) e do fascínio que a obra de arte provoca:

Uma inclinação mental em mim, racionalista ou talvez analítica, revolta-se contra o fato de comover-me com uma coisa sem saber por que sou assim afetado e o que é que me afeta.

Isto me levou a reconhecer o ato — um paradoxo evidente — de que precisamente algumas das maiores e mais poderosas criações da arte constituem enigmas ainda não resolvidos pela nossa compreensão. Sentimo-nos cheios de admiração reverente por elas e as admiramos, mas somos incapazes de dizer o que representam para nós. Não tenho leitura suficiente do assunto para saber se esse fato já foi constatado; possivelmente, na verdade, alguém que escreva sobre estética já descobriu ser esse estado de perplexidade intelectual condição necessária para que uma obra de arte atinja seus maiores efeitos. Tenho a maior relutância em acreditar na necessidade dessa condição (FREUD, 1951, p.253).

É claro que a figura do pai, a figura de Moisés, também retoma a autoria, a sucessão e a ancestralidade, presentes em figuras como a do pai em *LavourArcaica* (2001). Essas formas dão vazão a esses significados, que no fundo estão envolvidos pela impossibilidade de apreensão de tais figuras, um misto de ódio e afeto, culpa e medo, de uma necessidade constante de retomá-las.

Ora, assim não ocorre também com a obra de arte (retomá-la e superá-la – recriá-la); não obstante, a paternidade pode tanger a autoria. No filme, a influência da literatura é retomada por expressões narrativas próprias do cinema; mas por um fazer poético que se assemelha. Podemos pensar tanto a obra literária como a obra fílmica como grandes poemas, em função da valorização e do cuidado de seu trabalho com as linguagens.

E a figura de Nassar é retomada tal qual um “espectro”. Em “nossos diários” (2001 - uma espécie de documentário que acompanha o DVD do filme), em meio aos depoimentos de todos, há um momento em que aparece a figura de Raduan Nassar, sentado e, depois, encostado na porta, observando. Sua cidade natal, Pindorama, é mostrada ao som da música **Carinhoso** (Pixinguinha) – a música está no filme no momento da chegada de André à cidade. Não há depoimento do autor. Só no site encontramos um depoimento de Raduan Nassar. O escritor está no silêncio perturbador da palavra escrita; o escritor, inclusive, conhecido como recluso. E nessa sua “postura de madeira”, ele se torna a presença invisível (“não tinha olhos esse nosso avô”), a quem recorre o diretor, em quem ele busca sua inspiração e, principalmente, com quem ele dialoga, mesmo em silêncio, mesmo transcrevendo suas “falas”, mesmo transformando seu verbo em outra “língua”. E assim,

também pode ser visto o olhar do cinema para a essa literatura, um olhar apaixonado, mas sempre se contendo na sua observação, na sua paráfrase para não macular os sentidos literários.

A paternidade e a filogenia são tomadas em sua estrutura de tal forma que há um cruzamento de vozes no final: voz do pai em *off* (sermão sobre o tempo), imagem de André cobrindo-se com as folhas secas e, em seguida, a tela preta traz inscrita uma dedicatória: “Para Theo, meu filho” – o diretor dedica sua obra para seu filho. A excelência dessas obras talvez suscite esse indizível que há nessas relações, pai, filho, autoria, recriação.

O avô é captado de forma metonímica, seus pés e suas mãos, e um casaco preto (objeto de cena) pendurado num cabide para significar sua “carcaça magra”. Na literatura, o avô é caracterizado: “ele naquele seu terno preto de sempre, grande demais para a carcaça magra do corpo” (NASSAR, 2002, p.46) (carcaça magra representada pelo cabide). A imagem do paletó tomada como a presença do avô também desenha a sentença: “[...] Pedro, ninguém conheceu melhor o caminho da nossa união sempre conduzida pela figura do nosso avô, esse velho esguio talhado com a madeira dos móveis da família” (NASSAR, 2002, p.45).

A imagem do avô é recuperada de forma metonímica: o chinelo de um homem aparece através do que parece ser uma cristaleira; a câmera “sobe” (movimento de câmera panorâmica horizontal) esta cristaleira e os passos do homem balançam os copos. As mãos do homem aparecem no móvel, ele está se aproximando. A câmera “sobe” pelo seu corpo, percebemos uma corrente do ouro pendurada em seu casaco preto. Quando André fala do anzol de ouro, aparecem mãos que tiram do casaco um relógio de bolso de ouro. Ele abre o relógio, a câmera fixa o objeto (close) e agora só se ouve o “tic-tac” do relógio.

O avô, diferente do pai, é a “ruína” da estátua, do totem. É como aquelas estátuas que, corroídas pelo tempo, perderam alguns membros do corpo de gesso. Mas, que é possível decifrá-las pela “postura” e pelo lugar de representação que habitam. São ao mesmo tempo reconhecíveis e indecifráveis. Nelas, verifica-se a passagem do tempo e há uma expectativa desse tempo que passou: “O avô enquanto viveu ocupou a outra cabeceira;

mesmo depois de sua morte, que quase coincidiu com nossa mudança da casa velha para a nova, seria exagero dizer que sua cadeira ficou vazia” (NASSAR, 2002, p.157).

O avô ainda cerceava os atos da família. Como representante mais velho, seria o mais próximo e verdadeiro representante da cultura, da sabedoria, o “veio ancestral” (NASSAR, 2002, p.46). Mas, principalmente, o avô é traduzido pela imagem de seu relógio (“terrível anzol de ouro”) e pela profecia *maktub*. O profético *maktub* é dito acompanhado pelo som de um trovão: é o avô. Segundo o narrador da literatura:

Em memória do avô, faço este registro: ao sol, às chuvas e aos ventos, assim como a outras manifestações da natureza que faziam vingar ou destruir nossa lavoura, o avô, ao contrário dos discernimentos promíscuos do pai – em que apareciam enxertos de várias geografias, respondia sempre com um arroto tosco que valia por várias ciências, por todas as igrejas e por todos os sermões do pai: ‘Maktub’ (NASSAR, 2002, p.91).

O som da trovoada e a chuva que acompanham a sequência, muito provavelmente, ecoam esta sentença. Mas, mais que isso, chuva e trovoada procuram dar o “tom” da manifestação do *maktub*. Na literatura, o avô encerrava, na simplicidade de seu verbo e de seus gestos, o indizível da cultura, *maktub*, pois não é à toa que a transcrição da fala do avô se dá em outra língua e seja, exatamente, de uma expressão tão cara a uma determinada comunidade linguística. O pai, muito provavelmente, toma para si o ideal de ancestralidade (ou seja, não a cultura ou a ancestralidade em si) para validar seu discurso ainda mais. Mas, quando André fala da simplicidade do avô, “arroto tosco”, ele expõe a contradição do discurso paterno, colocando sua validade em dúvida. O rebuscamento do sermão do pai é disfórico em relação à simplicidade do avô.

Essa palavra é ainda a consideração do avô sobre o tempo. Em uma única expressão, ele resume o caráter inabalável que tem o tempo enquanto destino. O ato de transcrição do narrador de outras vozes faz com que os discursos se justaponham formando uma teia discursiva única, profundamente interligada e inseparável.

Na obra literária, *maktub* sintetiza o irremediável, o incesto e a destruição do clã. Essa palavra quer dizer literalmente “está escrito” ou “assim está escrito” no sentido de “destino”. No islamismo, há a crença de que Alah teria escrito um grande livro sobre a vida humana na terra e, por isso, de alguma forma, o futuro dos homens já estaria traçado – *maktub*. Quando o avô diz “maktub”, há uma conotação de “mal irremediável”, de fluxo

ininterrupto e, de alguma forma, isto está relacionado ao crescimento de André (agora, ininterrupto) e a tudo que irá acontecer a partir daí, tornando-se um núcleo da própria tragédia que irá acontecer nos capítulos seguintes: “[...] estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo, podendo alcançar o céu pela janela, mas seus olhos estavam fechados como os olhos fechados de um morto...” (NASSAR, 2002, p.103 – capítulo 18, Ana deitada na palha).

[...] mas a sombra indecisa foi aos poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa imóvel de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte... (NASSAR, 2002, p.103).

E o próprio final com a morte de Ana em que o proléptico maktub está elíptico:

[...] o rosto inteiro se cobriu de um branco súbito e tenebroso, e a partir daí todas as rédeas cederam, desencadeando-se o raio numa velocidade fatal: o alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental... (NASSAR, 2002, p.192).

Até na proposição transcrita do Corão, ““Vos são interditas: vossas mães, vossas filhas, vossas irmãs”” (NASSAR, 2002, p.145), na parte intitulada “o retorno”, é possível observar o peso do “maktub”. Essa sentença relembra a proibição do incesto e, imediatamente, coloca-nos diante do peso que há em cometê-lo.

Mas, como essa palavra (maktub) está ligada ao ato de escrever, à escritura sagrada, podemos pensar também no texto que já está escrito e que é atualizado a cada momento de leitura, porém sem poder mais ser alterado. Na literatura, o maktub representa a mudança de fortuna. A partir daí o ritmo do texto acelera e os devaneios das lembranças de André dão lugar “aos fatos”.

A intermediação da figura do avô é captada com maestria no filme naquilo que se refere ao cerceamento da relação entre os irmãos, mas não apreende a magnitude do “maktub” que está ligado ao fluxo ininterrupto do tempo e com a sensação de prenúncio da tragédia que provoca um rebuliço na escrita do texto. No filme, a sombra da tragédia é transcrita por elementos narrativos próprios da linguagem fílmica como, por exemplo, as

imagens sonoras que vazam de um plano para outro com a intenção de prenunciar o que será visto ou sentido num momento próximo causando uma expectativa constante da dor.

As imagens de André são construídas de diferentes formas na narrativa fílmica. Logo no início, o corpo de André desnudo é focado (ou desfocado) ora em pedaços recortados ora o tronco inteiro. Ele está se masturbando, por isso a mão se movimenta com rapidez e a imagem velada, sugerida, é o sexo: “[...] eu estava deitado no assoalho do meu quarto, numa velha pensão interiorana quando meu irmão chegou para me levar de volta; minha mão pouco antes dinâmica e em dura disciplina, percorria vagarosa a pele molhada do meu corpo...” (NASSAR, 2002, p.09-10).

A imagem dos pés assume grande importância. Na segunda sequência do filme, André menino escorrega os pezinhos na terra sobre as folhas secas, num movimento de esticá-los e encolhê-los. E depois, as mãozinhas levantando as folhas secas para cobrir seu próprio corpo. Antes da sequência da festa, ainda na pensão, os pés de André em close. Já na festa, André tira os sapatos e esfrega seus pés na terra ao ver sua irmã, Ana, dançando, num sinal de júbilo e angústia.

A imagem de André pode ser associada a uma planta. Na literatura, tal comparação evidencia o crescimento / amadurecimento, a ideia do amadurecimento relacionada ao desabrochar de uma planta - a descrição do amadurecimento é tomada em sentidos tão extremados que ele se transforma ou representa esse tempo de crescimento, em seu sentido cíclico e universal; e explora os sentidos do corpo pulsante:

[...] amainava a febre dos meus pés na terra úmida, cobria meu corpo de folhas e, deitado à sombra eu dormia na postura quieta de uma planta enferma vergada ao peso de um botão vermelho; não eram duendes aqueles troncos todos ao meu redor, velando em silêncio e cheios de paciência meu sono adolescente? (NASSAR, 2002, p.13).

A imagem de André, no filme, imprime o sofrimento do corpo por meio do corpo. As imagens de André são às vezes fragmentadas, despedaçadas (pedaços do corpo) ou então o corpo é tomado pela experiência, pela tentativa de tradução das experiências. O corpo despedaçado está relacionado ao gozo (corpo pulsante) e ao sofrimento, porque o desmembramento está relacionado à interdição, ao “não” do pai. O pai não se desmembra é

uma figura única, o dorso de uma estátua, tal qual o avô. Mas André se faz e desfaz. Se o pai é a *Gestalt*, a forma, o filho é o corpo pulsante, que deseja uma forma, mas incapaz de se ver inteiro; ele é inacabado e interrompido. O desejo pela irmã o liberta e o corrói porque é impossível ser vivenciado. Ele procura, a despeito da racionalização do pai e de seu afastamento / negação das pulsões, religar-se ao clã.

Se as relações entre pai e filho e o incesto entre os irmãos são revestidos por outros textos como numa espécie de tentativa de se depurar um verbo original tal qual um texto-tecido, voltando-se, assim, à “forma” que seria o triângulo edípico e consequentemente a estrutura da hierarquia e da dominação. No filme, isso pode ser depurado por construções de imagens que retomam um imaginário cristão, compostos, por exemplo, pela obra barroca de Caravaggio. Talvez, o filme consiga traduzir com imagens “sagradas” – que remetem ao sagrado – a sensação da “interrupção” / castração da lei do pai. No romance, é o sagrado que está velado que será sentido. No filme, são as imagens bíblicas que remetem ao totem uma vez que o espectador contemporâneo pode vislumbrar as origens, as leis, nos mitos cristãos.

Jean Claude Bernardet (1995), ao analisar aspectos da obra de Zé Celso e Vilela pontua que o difícil na obra de arte hoje é reinstalar o sagrado. O teatro como lugar da profanação, principalmente dos valores cristãos, é algo muito explorado, mas é preciso muito empenho para recriar os mistérios do sagrado; muito empenho para provocar a angústia que ele instala na obra, provocando não a banalização ou o repúdio no espectador, mas a experiência reveladora, própria do sublime. E Luiz Fernando Carvalho consegue emoldurar esse aspecto da obra de Raduan Nassar. A ideia de reproduzir a “forma” é tangenciar o sagrado, a partir de uma necessidade constante de retomá-lo e superá-lo.

7. Voz off e voz over

Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar, uma pedra de moenda, um pilão, um socador provecto, e uns varais extensos, e umas gamelas ulceradas, carcomidas, de tanto esforço em suas lidas, e uma caneca amassada, e uma moringa sempre à sombra machucada na sua bica, e um torrador de café, cilíndrico, fumacento, enegrecido, lamentoso, pachorrento, girando ainda à manivela na memória; (NASSAR, 2002, p.64-65)

De acordo com Doane (1983), o cinema mudo é compreendido como incompleto e deficiente de fala. Para compensar tal deficiência, a voz ausente é traduzida por gestos e contorções no rosto, espalha-se em movimentos no corpo do ator. Há uma estranheza que provém da separação por intertítulos, entre a fala de um ator e a imagem do corpo dele.

A voz é engendrada pelo corpo que, no cinema, torna-se um corpo fantasmático. Ou seja, o corpo reconstituído pela tecnologia e pelas práticas do cinema se torna um corpo fantasmático que oferece apoio e também um ponto de identificação para o espectador. Entre esse corpo e a voz há um número de relações que se perfazem através de certas técnicas de representação.

As características desse corpo fantasmático são essencialmente a unidade e a presença-a-si-mesmo. O acréscimo do som no cinema possibilita a representação de um corpo mais organicamente unificado e configura a fala como um direito de propriedade individual. O número e as espécies de articulação entre som e imagem ficaram a cargo da opinião pública que exigiu sincronização, isto é, que as palavras saíssem dos lábios do ator que as pronunciava. Isso limitou de certa forma o material sonoro e consequentemente o da câmera. Assim sendo, o uso da *voz-off* e *voz-over*⁵⁵ foi uma conquista posterior, feita

⁵⁵ De acordo com Doane (1983), no Brasil e na França, usa-se a *voz off* para toda e qualquer situação em que a fonte emissora da fala não é visível no momento em que a ouvimos. Nos EUA, há uma distinção entre a *voz off* que serve especificamente para a voz de uma personagem de ficção que fala sem ser vista, mas que está presente no espaço da cena. A *voz over* é usada nas situações onde existe uma descontinuidade entre o espaço da imagem e do espaço de onde emana a voz como, por exemplo, a voz autoral que fala do estúdio ou mesmo em filmes de ficção quando a imagem corresponde a um *flashback*, ou outra situação em que a voz de quem fala vem de um espaço que não corresponda ao da cena imediata.

apenas depois de um período de certo rompimento no qual a novidade do som no cinema já estava efetuada. De qualquer forma, a sincronização (lábio-sincronia) desempenhou e ainda desempenha um papel fundamental na forma dominante do cinema narrativo. Com a tecnologia é possível padronizar essa relação por meio do desenvolvimento do sincronizador, a moviola, que é a mesa de montagem. Os aparelhos de mixagem são responsáveis pelo controle sobre o estabelecimento das relações entre diálogo, música e efeitos sonoros.

Porém, mesmo quando o som assincrônico (bruto) é utilizado, não se perde o atributo unidade do corpo fantasmático. O que ocorre é um deslocamento, o corpo no filme passa a ser o corpo do filme. Seus sentidos agem de forma conjunta, pois a combinação de som é descrita em termos de totalidade e do todo orgânico. O som tem o potencial de colocar à mostra a heterogeneidade material do meio. No discurso dos técnicos, o som é casado com a imagem. Há uma exigência de uma representação tal qual a realidade e, por isso, há o desejo de presença; tal conceito não é específico para a trilha sonora cinematográfica, mas age como padrão para medir a qualidade na indústria de gravação sonora como um todo. A presença traz certa legitimidade ao desejo de reprodução pura e passa a ser o ponto de venda na formulação do som como uma mercadoria. Os avanços técnicos em gravação sonora (por exemplo, o sistema Dolby) são feitos para diminuir o ruído do sistema, camuflando o trabalho do aparelho, e, assim, diminuindo a distância percebida entre o objeto e sua representação.

Mesmo que haja uma aproximação do espectador em relação ao que se apresenta com o auxílio da voz, as qualidades de singularidade e autenticidade não se perdem. A voz não é separável de um corpo que é único, o corpo de um ator. A voz serve como suporte e apoio para o espectador em seu reconhecimento e identificação de igualdade em relação ao ator.

Mas, assim como a voz necessita estar em um determinado corpo, o corpo necessita estar em um determinado espaço. O espaço visual, também fantasmático, construído no

filme, é complementado por técnicas planejadas para espacializar a voz, localizá-la, conferir-lhe profundidade, “emprestando assim aos personagens a consistência do real” (DOANE, 1983, p.461). Há sempre uma preocupação com o som da sala, reverberações características e perspectiva sonora que recriam a presença na voz e a forma como esta se encaixa no ambiente físico. Os perigos da pós-sincronização e da dublagem descendem do fato de que a voz é desengajada de seu próprio espaço, espaço este conduzido pela imagem visual, e de que a credibilidade desta voz depende de quão hábil é o técnico para fazê-la voltar ao seu lugar de origem. Qualquer falha expõe o fato de que a dublagem é a “narração feita em diálogos” (DOANE, 1983, p.461). O diálogo é definido não apenas em termos do estabelecimento da relação entre o locutor e interlocutor, e, sim, com a espacialização própria desta relação. As técnicas de gravação sonora ajudam a sustentar a função do cinema como uma *mise en scène* de corpos.

A dimensão espacial que o som monofônico é capaz de simular é a profundidade: “a aparente origem do som pode ser movida para frente e para trás, mas a dimensão lateral permanece ausente devido ao fato de que não há expansões laterais da reverberação ou do ruído ambiental” (DOANE, 1983, p.462). No entanto, as relações entre som e imagem no filme narrativo trabalham para sugerir que o som é fruto dessa dimensão. Esse trabalho de dar uma dimensão lateral tem o reconhecimento no termo *voz off*. *Voz off* é quando ouvimos a voz de um personagem que não está visível no quadro. Claro que a “presença” da personagem a quem atribuímos a *voz off* é afirmada por meio de sequências anteriores ou por alguns determinantes contextuais. É como se essa personagem estivesse além do limite do quadro, mas “logo ali”, em um espaço que a câmera não consegue mostrar. A *voz off* é a negação do enquadramento como limite e ao mesmo tempo uma afirmação da unidade e homogeneidade do espaço representado. Obviamente, o espaço a que nos referimos não é o espaço da sala de projeção, mas o espaço ficcional da diegese. Na verdade, há uma exigência para que os dois espaços coincidam, sobrepondo-se até certo ponto. Pois a tela reduz o que pode ser visto da diegese. Há sempre algo mais da diegese que pode ser visto. O autofalante atrás da tela dá a impressão de um espaço homogêneo; afinal, os sentidos do corpo fantasmático não podem ser separados. A tela é o espaço onde a imagem evolui e a

sala de projeção é o lugar por meio do qual o som se expande. Mas, mesmo que assim seja é dado à tela prioridade em relação ao espaço acústico da sala de projeção; a tela está posicionada como o espaço no qual se desenrola o espetáculo e, por isso, todos os sons devem vir dali.

Segundo Metz (apud DOANE, 1983), há uma predominância do visível acima do audível, e isto caracteriza grande parte da produção cultural. Tanto é que o termo *voz off* confirma essa categoria. Pois aparece apenas para descrever um som, porque o que aparece ou deixa de aparecer é a origem do som. O som nunca está *off*. Enquanto o elemento tido como *off* na verdade é carente de visibilidade, o som *off* é sempre audível.

No entanto, o termo *voz off* nomeia uma relação muito específica entre som e imagem que tem sido muito importante em diversas práticas cinematográficas. Mesmo porque se o som é quase sempre discutido em relação à imagem talvez não se possa dizer que o som é seu subordinado. Por outro ângulo, também é duvidoso que toda imagem, no cinema falado, seja independente do som. Tanto é que, no cinema de narrativa, o som se estende do princípio ao fim do filme (e o som) nunca está ausente.

Não é que seja preciso termos especiais para descrever e alertar para a autonomia de uma matéria sensorial, mas é preciso desenvolver uma reflexão sobre a heterogeneidade do cinema. E isto, segundo a autora (1983), é possível desenvolver mais através do conceito de espaço do que das unidades de som e imagem propriamente. No cinema, três tipos de espaço estão em jogo:

- 1) O espaço da diegese. Este espaço não tem limites físicos, não pode ser contido ou medido. É um espaço virtual construído pelo filme e é delineado como possuindo peculiaridades audíveis e visíveis (bem como as implicações de seus objetos podem ser tocados, cheirados, degustados).
- 2) O espaço visível da tela como receptor da imagem. É mensurável e contém os significados visíveis do filme. Rigorosamente falando, a tela não é audível apesar de a colocação de autôfalantes por detrás dela construir esta ilusão.
- 3) O espaço acústico da sala de projeção ou auditório. Pode-se argumentar que este espaço também é visível, mas o filme não pode ativar visualmente significantes neste espaço a não ser que um projetor seja usado. E ainda, apesar do fato de que o autôfalante está atrás da tela, e, portanto o som pareça ser emanado de um ponto focal, o som não está emoldurado da mesma maneira que a imagem. De certa maneira, ele envolve o espectador. (DOANE, 1983, p. 464)

Esses espaços são espaços para o espectador, mas o primeiro é o único que os personagens de um filme podem admitir (claro que para os personagens não existe *voz off*). Os diferentes estilos cinematográficos estabelecem diferentes relações entre os três espaços. No caso do filme narrativo clássico, há a negação da existência dos outros dois espaços para fortalecer e apoiar a credibilidade do primeiro. Se um personagem olha e fala para a plateia, ele reconhece que é visto e ouvido em espaço diferente e isto é tido com transgressão como quebra de narrativa. Os três espaços são unidos pela prática significativa do próprio filme, acrescida à institucionalização da sala de projeção. Desta forma, a sala de projeção pode ser vista como algo que inclui os três espaços como um lugar onde o discurso cinematográfico se desenvolve.

A *voz off*, no filme narrativo, mostra de forma exemplar o modo pelo qual os três espaços passam por elaborada superposição. Pois, o fenômeno da *voz off* deve ser compreendido dentro de uma consideração sobre as relações estabelecidas entre a diegese, o espaço visível da tela e o espaço acústico da sala de projeção. O lugar onde o significativo se manifesta é a sala de projeção, no entanto, este é o espaço com o qual ele menos se relaciona. A *voz off* aprofunda a diegese, conferindo-lhe uma dimensão que excede à imagem e assim alega que existe um espaço no mundo ficcional que a câmera não registra; ela imputa um espaço perdido. A *voz off* está prioritariamente a serviço da construção espacial efetuada pelo filme e indiretamente a serviço da imagem, legitimando tanto o que a tela revela quanto o que ela esconde.

O uso da *voz off* implica o risco de expor a heterogeneidade do material do cinema, uma vez que o som sincrônico cobre o problema e isso explicaria de alguma forma o seu domínio. Na verdade, o que intriga é como o filme clássico (narrativo) permite a representação de uma voz cuja origem não está representada. Quando o som é destacado de sua origem e não mais ancorado em um corpo representado, seu trabalho como significativo aparece. A voz que está fora do quadro sempre causa alguma estranheza. Contudo, “o cinema narrativo explora a ansiedade marginal conectada com a *voz off* incorporando seus efeitos perturbadores na própria estrutura dramática” (DOANE, 1983, p. 465).

A *voz off* está submetida ao destino do corpo, pois pertence a uma personagem que está confinada ao espaço da diegese e também pode estar visível no espaço da tela. Sua

eficácia reside no fato de que a personagem pode ser visível por uma leve correção na tomada de cena que reuniria voz à sua origem. O corpo é um suporte invisível tanto para o uso de *voz over* durante um *flashback* como para um monólogo interior:

Apesar da *voz over* em *flashback* efetuar um deslocamento temporal em relação ao corpo, a voz freqüentemente volta ao corpo como uma forma de desfecho narrativo. Além disso, a *voz over* com frequência apenas inicia a história e é subsequentemente substituída pelo diálogo sincrônico, permitindo à diegese falar por si mesma (DOANE, 1983, p. 466).

No monólogo interior, a voz e o corpo são representados de forma simultânea, mas a voz não é somente uma extensão deste corpo, ela expressa seu alinhamento interior. A voz mostra o que é inacessível à imagem, o que extrapola o visível, a vida interior da personagem, “a voz é aqui a marca privilegiada da interiorização, virando o corpo às avessas” (DOANE, 1983, p. 466).

O comentário da *voz over* no documentário difere da *voz off* ou mesmo da *voz over* durante um *flashback* ou do monólogo interior, pois, neste caso, é uma “voz sem corpo”. Enquanto as outras vozes afirmam a homogeneidade e hegemonia do espaço da diegese, a *voz over* é necessariamente apresentada fora deste espaço. Essa voz é dotada de certa autoridade; como uma forma de discurso direto, ela fala direto com o espectador, estabelecendo uma cumplicidade direta com ele e é a partir desta interação (*voz over* e espectador) que a imagem pode ser situada. Justamente por não ser atrelada a um corpo é que essa voz é capaz de interpretar a imagem, produzindo a verdade dela. Sem qualquer especificação no tempo ou no espaço e descorporalizada, a *voz over* se coloca além da crítica e censura questões do tipo: “quem está falando? Onde? Quando? Que horas? Para quem se fala?” Etc.

É claro que isso não se dá sem implicações ideológicas. Na história do documentário, por exemplo, essa voz tem sido predominantemente masculina e o seu poder está na posse de determinado conhecimento e na atividade de interpretação - que se torna inquestionável ao ser vinculada à imagem. A *voz over*, nesses termos, é muito utilizada pelos documentários, noticiários de televisão em que o poder da “informação” “carrega” o som. No cinema, a *voz over* é geralmente dissociada de qualquer figura específica. A

garantia de conhecimento nesse sistema está na irredutibilidade às limitações espaço-temporais do corpo.

O comentário em *voz over* e o monólogo interior e a *voz over* em *flashback* falam diretamente ao espectador, fazendo com que este espectador se torne um espaço a ser preenchido com informações sobre acontecimentos, interior das personagens, etc. No cinema de ficção, o uso do diálogo sincronizado e da *voz off* colocam o espectador em uma posição de espião e, uma vez, espionando ele não é visto nem ouvido. Essa atividade aliada à trilha sonora se assemelha ao voyeurismo bastante explorado pela imagem cinematográfica. No cinema, os meios pelos quais o som se manifesta envolvem o espectador “em uma especial problemática textual” e que também está atrelada ao desejo de ouvir ou “pulsão invocatória” nas palavras de Lacan.

No filme *LavourArcaica* (CARVALHO, 2001), acreditamos que a voz que permeia a narrativa fílmica seja uma *voz off* e não uma *voz over*, como alguns críticos apontam. Não acreditamos que essa voz narrativa represente um corpo que esteja fora de cena. Ao contrário, acreditamos que é possível perceber esse narrador não apenas pela voz como também por algumas incursões afetivas e até corporais que fazem com que ele esteja presente no momento da história da narrativa do filme. A *voz off* desse narrador não representa somente o narrador-personagem da literatura, mas é uma das representações do corpo despedaçado de André: mãos, braços, pernas, boca, voz, etc. E mais, nas palavras de Lacan, é um dos “objetos caídos” de André, assumindo uma importância ainda maior que o próprio corpo em si: é o corpo (enquanto lugar de identificação da voz) e ao mesmo tempo uma produção deste corpo.

Há algumas marcas que podem ser entendidas como a “presença desse narrador em cena” de forma metonímica, que ajudariam a demonstrar esse intercurso (no caso do romance, o intercurso entre os discursos direto e indireto). Por exemplo, ao final da “sequência do prostíbulo”, a *voz off* pode ser ouvida concomitantemente com a imagem embaçada de uma mulher que parece se vestir e com a imagem de uma fumaça que pode ser tomada como a fumaça de um cigarro (talvez) em primeiro plano. Há, em alguns momentos, “o som de tragadas” ou mesmo de expiração que são produzidas por essa voz

off; e que, por isso, podem ser entendidas como as tragadas desse narrador que observa como se estivesse revisitando a sua própria história.

Essa reflexão sobre a memória e sobre o próprio ato de narrar também ocorre na literatura: “Fundindo os vidros e os metais da minha córnea, e atirando um punhado de areia pra cegar a atmosfera, incursiono às vezes num sono já dormido, enxergando através daquele filtro fosco um pó rudimentar...” (NASSAR, 2002, p.64).

Não é a simples reprodução da fala do narrador-personagem da literatura na *voz off* do cinema que traduz essa reflexão, esse processo metalinguístico. Mas, a combinação entre essa voz que reproduz a fala e a sensação da presença desse corpo em cena. No cinema, a imagem (em suas variadas combinações) é preponderante e a reflexão sobre o processo de criação só seria talvez extravasada de fato, demonstrada, se houvesse esse prenúncio da presença do corpo.

A presença metonímica do narrador que se pronuncia pela *voz off* também pode ser observada na sequência anterior a “sequência André e Ana na palha” em que temos a câmera passeando pelos destroços e pelas paredes da casa velha como se alguém estivesse examinado-a e, num determinado momento, vemos uma mão que desliza pela parede e que pode ser a mão de André (ator). Mas, numa simples associação entre voz e imagem, podemos imaginar que aquela mão é a mão do narrador em *off* que reflete sobre sua história por meio da expressão verbal (imagem sonora) e sensorial (a mão). Afinal, se a lembrança é imagética, também é sensorial: lembramos das coisas quando sentimos um cheiro específico, quando sentimos o gosto de algo. Além do que a lembrança suscitada é uma lembrança “revivida”, porque provoca sensações similares a sensações sentidas. Aqui, isso pode ser exemplificado pela imagem da mão associada à *voz off*.

A *voz off* poderia ser, no filme, tal qual a voz de um morto, de alguém que já está muito distante no tempo e no espaço, que apenas relembra sua história. No entanto, a palavra sobrevive – a palavra reproduzida pela voz –, ressignificada pela arte, pela confissão. A palavra simbolizada em imagem – o som resgata o homem. Essa voz só é possível no presente daquela história, pois é ela que ajudará a ressignificá-la. A *voz off* é contingente (e também parte) do corpo despedaçado de André que se esvai, misturando-se e recombinando-se ao longo do filme.

8. André e Ana: uma perspectiva sobre o incesto

[...] e se acaso distraído eu perguntasse ‘para onde estamos indo?’ – não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: ‘estamos indo sempre para casa’
(NASSAR, 2002, p. 35-36).

Para a psicanálise, há uma conjunção conceitual entre o corpo e a escrita. O corpo se constitui como um lugar sobre o qual se depositam cacos de significantes que não significam coisa alguma fora do sistema linguístico, mas que têm efeitos de gozo. Esses cacos soltos da linguagem, que aparecem antes mesmo do advento da língua como sistema para a criança, constituem o que Lacan (1985) chamou de *alíngua* em seu seminário XX. *Alíngua* é responsável pela montagem do corpo erógeno, cavando bordas e mapeando vias de gozo.

O corpo é da escrita, uma vez que é proveniente dela. Por outro lado, a escrita também é do corpo, afinal não há escrita sem que haja corpo. A escrita se dá pelo gesto de um corpo. Assim, a escrita pode ser considerada como a causa do corpo. Mas também como seu produto, “nem que seja na acepção bem ampla de uma escrita a partir do lixo, das secreções, do resto” (CALDAS, 2007, p. 86).

O elo se completa quando recordamos que a escrita, derivada da *alíngua* que alcança a criança, ocorre pela presença e pelos encontros dela com o corpo dos que a cercam. São as vozes, os toques, os olhares, provenientes do corpo daqueles com quem a criança se relaciona que fornecem o material que marcará o gozo para ela.

Fora isso, é preciso considerar a relevância do corpo na leitura. Como a escrita está em consonância com a leitura, o corpo está presente, seja no ato da escrita seja no ato da leitura. Não há leitura senão do corpo. É preciso que o corpo leia, seja qual for o traço, para que se possa falar em escrita. É por isso que a criança emerge sujeito no momento em que procura ler aquilo que da *alíngua* suscitou nela gozo. Esse ato de leitura é a passagem

decisiva do que se limita à esfera do materno, do gozo do UM, para o universo da língua do Outro como um código que é possível compartilhar.

Resumidamente, essa é a concepção lacaniana do *falasser*, na qual, pela amarração dos três registros (RSI), é possível situar a articulação da linguagem ao corpo:

Trata-se de uma escrita de gozo que em parte organiza o sentido, e, em parte não o tem. Uma escrita que causa a história de uma *falasser* com seus sentidos e enigmas; uma escrita pela qual se fala, escreve-se e se diz nos álbuns de suas fotos, textos, documentos, cartas, através de sua prole, de sua obra. Ou seja, tudo o que deriva de seu corpo, o produto deste, compõe uma escrita, permite uma narrativa, é material para histórias. (CALDAS, 2007, p. 87).

As marcas de seu corpo, enquanto um campo de gozo, deixarão vestígios em todas as modalidades de escrita que seu corpo depositará em outras superfícies. Essas superfícies podem ser a do papel do pergaminho, da tela, ou do papel higiênico.

Dessa forma, não podemos pensar a escrita tomando apenas o seu resultado, o seu efeito sobre uma superfície que se destacou de seu corpo. Na verdade, não há escrita sem que um corpo tenha, de alguma maneira, deixado sua marca fora dele. O que vivifica a escrita é a presença do corpo no gesto que a traça ou na leitura que a persegue.

Além disso, há uma escrita no corpo que não se restringe a sua origem. Mas, também há inúmeras ocasiões em que o corpo pode se prestar como tela branca para que nele outras escritas se depositem como, por exemplo, as roupas, os enfeites, os adereços, os cabelos, as tatuagens, os furos, etc. todas as possibilidades da roupagem cultural. O corpo sustenta e é sustentado pela letra, tal como produz a partir dela, sua aparência.

É produto da escrita ainda, para a psicanálise, a literatura e o sexual. Como não há um significante que guie a espécie para o sexo, como ocorre com os demais animais, o ser humano fica à deriva na busca de letras, tal qual uma fórmula matemática, que lhe permitam colocar o sexo em funcionamento. Se essa fórmula sexual não existe, é preciso que ela seja inventada, escrita a cada vez que o sexual se faz questão para o sujeito.

Lacan (1985) fala sobre essa escrita sexual em três formulações que perfazem uma escrita em nó e seguem três vias: a necessária, a impossível, e a contingente. As vias necessária e impossível suprem a relação que não existe; escrevem caminhos e desvios pelos quais o sujeito pode se acercar do sexo. São, na verdade, escritas do paradoxo

sintomático que se dão por meio da repetição, como via necessária de acesso ao gozo, e, ao mesmo tempo, por meio da escusa do traumático desse gozo, fadada ao impossível.

A terceira via, chamada de contingente, é mais liberada das amarras sintomáticas e pode ocorrer no encontro fortuito, nas invenções que permitem ao corpo amar e gozar de forma menos vinculada à repetição e ao encontro com o impossível.

A relação entre os irmãos, em *Lavoura Arcaica* (NASSAR, 1975), tange as vias do impossível. Não só porque se configura como incesto, algo visto como abominável pela cultura, mas, porque é reinscrito no discurso através da repetição (por meio de um condensamento poético de palavras). É o desejo que organiza. E, pela repetição, [re]instaura-se o gozo. Nesse capítulo, estudamos como se inscreve o incesto entre os irmãos na obra literária e no filme homônimo, *Lavoura Arcaica* de Luiz Fernando Carvalho (2001).

Na literatura, há apenas um prenúncio de uma suposta relação sexual entre os irmãos e, no cinema, há o extravasamento desta sugestão para a concretização da relação sexual entre os dois. Há, tal qual na literatura, a construção de simbolismos entre a relação sexual e as brincadeiras de infância. No entanto, outros simbolismos são construídos como, por exemplo, a presença metonímica do narrador *voz off*, um pouco antes do momento do encontro entre os irmãos, as imagens de um arado que sulca a terra e a imagem sonora.

O nome de Ana aparece logo nos primeiros capítulos do romance envolto por uma espécie de suspensão, seguida por um movimento de impulso e retirada: “[...] já tinha voltado à mesa para encher dois copos quando escorreguei e quase perguntei por Ana, mas isso só foi um súbito ímpeto cheio de atropelos...” (NASSAR, 2002, p. 16). O nome de Ana “mancha” o trecho sem que o leitor saiba quem é ela.

O nome de Ana figura logo no início do filme, no momento em que Pedro encontra André no quarto de pensão. André escreve as iniciais “AN” no espelho, já embaçado por seu hálito. O nome escrito pela metade é um prenúncio da dor em suspensão que irá invadir as sequências fílmicas posteriores.

No quinto capítulo do romance, Ana aparece dançando na festa da família e há um encantamento declarado em relação à irmã:

[...] eu deixava que o vento leve que corria entre as árvores me entrasse pela camisa e me inflasse o peito, e na minha fronte eu sentia a carícia livre dos meus cabelos, e eu nessa postura aparentemente descontraída ficava imaginando de longe a pele fresca do seu rosto cheirando a alfazema, a boca um doce gomo, cheia de meiguice, mistério e veneno nos olhos de tâmara, e os meus olhares não se continham, eu desamarrava os sapatos, tirava as meias e com os pés brancos e limpos ia afastando as folhas secas e alcançando abaixo delas a camada espessa húmus, e a minha vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida... (NASSAR, 2002, p. 32).

Os pés de André poderiam representar o falo. As folhas por seu formato, a vulva e a terra úmida, a vagina e o útero. Mais: esse movimento forte e repetido parece acordar algum tipo de prazer; talvez algum gozo latente - e pode acenar o movimento masturbatório. Se lembrarmos da cena do filme *LavourArcaica* (2001), efetivamente as folhas, gravetos, frutos reunidos pelos pés de André apresentam o formato de uma vagina. Na narrativa escrita, o húmus espesso, úmido como é o húmus, também evoca a vagina. A “vontade incontida era de cavar o chão com as próprias unhas e nessa cova me deitar à superfície e me cobrir inteiro de terra úmida” tem duas conotações: por um lado é a volta ao útero materno, já que André se imagina deitado e envolto por umidade. Por outro, associa desejo, volta ao útero e erotismo, este a ser praticado com Ana.

Logo em seguida, num processo de espelhamento, através do pronome “ela”, Ana e a mãe se acham fundidas no discurso de André: “e eu nessa senda oculta não percebia quando ela se afastava do grupo buscando por todos os lados com os olhos amplos e aflitos [...] eu só dava pela sua presença quando ela já estava por perto” (NASSAR, 2002, p. 32-33). Até então, ele fala sobre Ana e, *a priori*, supomos que o pronome se refere a ela, mas tal engano se desfaz com a inscrição seguida da fala da mãe: “‘vem coração, vem brincar com seus irmãos’, e eu ali, todo quieto encolhido, eu só dizia ‘me deixa mãe eu estou me divertindo’” (NASSAR, 2002, p. 32).

Esse “lapso” constrói de maneira poética um deslizamento da filha / irmã para a mãe sob um signo que designa o feminino, o pronome “ela”. Se a terra úmida pode

representar o útero, os movimentos com os pés e esse deslizamento semântico podem simbolizar uma tentativa de retorno ao útero materno.

Uma hipótese pode ser construída a partir desta compreensão acerca do retorno ao útero materno: de fato o narrador revela, na atitude discriminadora do pai com relação às mulheres da família, assim como no que isto pode ter produzido em André, que o desejo de André, em relação à família, é fusional. Que isto abriga em André tanto uma consciência de um misto de princípios femininos e masculinos em si mesmo, como um impulso forte, uma atração pelo pântano, ao mesmo tempo destruidor e purificador.

No filme, a união entre os irmãos é simbolizada por um arado que sulca a terra ao som da *voz off* (narrador). A terra pode figurar o útero e a terra sendo arada é a metáfora da penetração na relação sexual e também o retorno ao útero, uma vez que mãe e irmã ocupam quase o mesmo patamar. A mãe é o desejo transformado em linguagem e Ana é, portanto, o desejo revisitado que dará direito ao gozo.

É no décimo sétimo capítulo e no décimo oitavo que será descrito o encontro entre os irmãos. Não há uma descrição exata da relação sexual em si, mas há referências através de construções metafóricas como, por exemplo, a captura da pomba nas brincadeiras da infância, numa tentativa de espelhamento que condiz com a ideia de que aquele desejo era tão antigo e tão prazeroso quanto uma brincadeira de infância. De que aquele encontro não era pecaminoso ou fugia de qualquer padrão, e, sim, de que havia ali uma profunda ligação e que, por isso, não poderia ser mais natural. A captura da pomba requeria arte e assim também é com a sedução:

[...] voltando ao quarto onde eu ficava, mal entrei voei para a janela, espiando através da fresta (Deus!): ela estava lá, não longe da casa, debaixo do telheiro selado que cobria a antiga tábua de lavar, meio escondida pelas ramas da velha primavera, assustadiça no recuo depois de um ousado avanço, olhando ainda com desconfiança pra minha janela, o corpo de campônia, os pés descalços, a roupa em desleixo cheia de graça, branco o rosto branco e eu me lembrei das pombas, as pombas da minha infância... (NASSAR, 2002, p.97).

O branco do rosto de Ana pode ser o branco da pomba. No romance, a pomba não é descrita como sendo uma pomba branca, mas, podemos imaginá-la desta cor pelas aproximações que são feitas no discurso. No filme, a sequência de André e Ana na palha é

entrecortada também pela sequência do menino e a pomba branca. Num simbolismo lírico, as mãos de Ana metaforizam as asas da pomba branca. E as duas sequências são acompanhadas pela faixa dezessete (“É minha!”) da trilha sonora do filme. A imagem sonora dá um tom de “conquista” ao momento que é captado no romance mais propriamente pela euforia. Essa imagem sonora tem que ver com ação, com iniciação, com desbravamento. Os sopros são movimentos progressivos, mas não deixam de tecer uma estrutura circular. Pois, a última nota tônica do compasso inicia um próximo compasso, fazendo com que ela progrida sem ser uma progressão reta, mas em circunferências.

Outro elemento que o filme capta é a sensação de liberdade que parte da conquista. Isso é alcançado com o auxílio do espaço. Dentro da sequência o menino e a pomba, que entrecorta André e Ana na palha, o menino solta a pomba capturada e ela voa. O movimento de câmera panorâmica horizontal nos ajuda a perceber o espaço e a incutir a sensação de liberdade.

No romance, outra referência implícita à relação sexual é o tempo. O capítulo começa falando sobre o tempo: “O tempo, o tempo é versátil, o tempo faz diabruras, o tempo brincava comigo...” (NASSAR, 2002, p. 95) e retoma no vigésimo primeiro capítulo,

Deitado na palha nu como vim ao mundo, eu conheci a paz; o quarto estava escuro, era talvez a hora em que as mães embalam os filhos, soprando-lhes ternas fantasias; mas lá fora ainda era dia, era um fim de tarde cheio de brandura, era um céu tenro todo feito de um rosa dúbio e vagaroso; caí pensando nessa hora tranqüila em que os rebanhos procuram o poço e os pássaros derradeiros buscam o seu pouso (NASSAR, 2002, p. 113).

A curvatura do tempo, percebida principalmente com o final da tarde e a claridade própria deste momento (que aparece em outros períodos do romance), modelam o tempo da duração da relação sexual que não é descrita propriamente, mas que pode ser assim percebida. No filme, isso é percebido de maneira magistral. É a claridade que acompanha o encontro entre os irmãos e, depois, o “lusco fusco” do fim de tarde toma conta do quadro e dá a dimensão da angústia de André ao perceber que Ana não está mais ao seu lado.

A descrição do tempo, no romance, no primeiro momento é eufórica, o tempo que corresponde à excitação e, depois, o tempo parece o da sonolência, após o gozo. De

qualquer maneira, André encontra-se deitado e nu, como à p. 32, quando queria “deitar à superfície” e “cobrir(-se) inteiro de terra úmida”.

O discurso que se segue nos capítulos 17, 18, 19 é guiado pelo desejo. É o desejo pela irmã e sua união com ela por meio da relação sexual que prescrevem as palavras e a ordem em que se encontram. Esse desejo fundamental (e que fundamenta) é capaz de reordenar o mundo, renovar o sentido do Deus, atribuir-lhe outra função:

[...] ó Deus, e eu em paga deste sopro voarei me deitando ternamente sobre Teu corpo, e com meus dedos aplicados removerei o anzol de ouro que te físgou um dia a boca, limpando depois com rigor Teu rosto machucado, afastando com cuidado as teias de aranha que cobriram a luz antiga dos Teus olhos; não me esquecerei das Tuas sublimes narinas, deixando-as tão livres para que venhas a respirar sem saber que respiras; removerei também o pó corrupto que sufocou Tua cabeleira telúrica, catando zelosamente os piolhos que riscaram trilhas no Teu couro... (NASSAR, 2002, p.105).

Nesse sentido, o incesto que pertenceria ao universo do profano é transmutado para a esfera do sagrado. A inversão ocorre pela presença de Ana, o animal primordial a ser imolado. A pomba branca, por exemplo, era usada por judeus pobres em sacrifícios. A pomba branca, por exemplo, aparece no Velho Testamento como o animal escolhido por Noé para ver se as águas do dilúvio haviam baixado. A pomba, então, voltou depois de duas tentativas trazendo um ramo de oliveira no bico que simbolizava a paz entre Deus e os homens. A união com Ana é o desejo saciado. A relação sexual, neste caso, viria para apaziguar o corpo, alimentá-lo com o amor, e fazer com que André se religasse ao clã; perdoasse, assim, a Deus, ao pai e chegasse ao referido estado fusional primeiro – neste caso com a fusão ao seio da família.

Mas o desejo é algo construído e ele persiste porque há falta. Não saberia André que esse desejo pela irmã não poderia ser satisfeito plenamente?

O vigésimo capítulo é a percepção de que essa união não poderia se efetivar. Ana deixa a palha na qual os irmãos se uniram e André a reencontra numa capela. Ele não consegue mais convencê-la daquele amor, ela permanece em sua postura de “gesso”.

O vigésimo capítulo é o gozo: o gozo não se separa do falo, não se separa do corpo; uma vez inscrito o falo, o texto se esvai – a inscrição do falo representa também o poder

disputado entre o pai e o filho -; é a impossibilidade de re-união com o outro: “[...] o gozo fálico é o obstáculo pelo qual o homem não chega, eu diria, a gozar do corpo da mulher, porque o que ele goza é do gozo do órgão” (LACAN, 1985, p. 15). O amor e o desejo podem ser recíprocos, mas o gozo, não. O falo representa, no trecho, a queda, a ruptura, a desorganização do desejo até então construído. Tal desordem do desejo e queda também implica a castração através da proibição do pai e consequentemente o assassinato de Ana por ele.

A teoria lacaniana transformou a noção freudiana do falo no significante que, na situação edípica, determina as funções da subjetividade. Para a criança, em sua subjetividade, o falo marca a presença do pênis, enquanto que, na verdade, o falo é igual à carência e falta do mesmo. Aquilo que surge como presente para a criança, “de forma ilusória, é o que não está e nunca esteve: trata-se da presença de uma ausência, ou melhor, de uma falta. Esta noção de falta surge na teoria lacaniana tendo por base uma crença, ‘presença de uma ausência’ é a mais exata definição de significante” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1991, p. 55-56). O falo não é representável, não pertence à ordem das representações imaginárias, porém como falo simbólico, circunda a estrutura edípica, produzindo a variação de seus tempos na determinação de funções de seus personagens.

No entanto, a imagem fálica (falo imaginário) surge em função da completude corporal, representação que o sujeito faz de si mesmo, produzindo uma materialização do eu mediante uma imagem totalizadora que antecipa sua imaturidade e falta de coordenação motora. Esse falo seria o objeto imaginário com o qual o sujeito se identifica, assinalando assim a perfeição narcisista onipotente da fase do espelho para a criança.

O falo imaginário é qualquer coisa que possa completar uma falta na subjetividade (pênis, corpo, dinheiro, trabalho, etc.) conferindo-lhe, dessa forma, um lugar preferencial, para o desejo do outro, Eu-ideal da relação dual narcisista. O falo simbólico não está caracterizado pela presença ou ausência, mas pela possibilidade de substituição, de circulação, que possibilita dar e receber: “Este falo se pode ter e perder (castração), mas não se pode ser. O falo marca a forma de organização, seja imaginária ou simbólica, que regula a estrutura do sujeito” (VALLEJO; MAGALHÃES, 1991, p. 57).

Num primeiro momento, o desejo e o gozo estão separados. O desejo fundamenta / organiza a história e o incesto. O gozo aparece porque há aparentemente a consumação do incesto e por isso a interrupção do desejo como tal e a castração, simbolizada inclusive com a morte de Ana, figura a lei e interdita a história. Esse gozo poderia ser parte de um trauma (talvez) que interrompe o percurso da história. No entanto, a superação vem pela memória e inscreve-se no discurso e sua forma, em arte, e assim re-instaura o gozo pela re-inscrição do nome de Ana. Mas seria possível essa re-inscrição uma vez que desejo e gozo possuem instâncias diferentes?

No filme, não há o gozo, mas o desejo. O gozo do romance é apresentado como o desejo revisitado no filme. Por exemplo, na sequência do incesto, que pressupõe também a sequência do menino e a pomba, André criança é visto se jogando de um lugar alto e caindo num monte de feno (palha), muito provavelmente depois de soltar a pomba branca. O lugar onde Ana e André estão deitados é forrado por palha seca. A criança se joga de um lugar alto caindo num monte de palha: há uma excitação (até um medo, talvez) e uma sensação de conforto ao cair no macio (deitar) da palha. Essa sequência pode ressoar o trecho anterior a este episódio: “... não aconteceu mais do que eu ter sido aninhado na palha de seu útero por nove meses e ter recebido por muitos anos o toque doce das tuas mãos e da tua boca...” (NASSAR, 2002, p. 66-67). É interessante o narrador falar em “palha de seu útero” e ser esse mesmo elemento no qual o menino se joga numa expressão de excitação no filme.

Isso não representa em si um gozo, mas uma aproximação entre o suposto gozo e o desejo revisitado, antiga brincadeira de criança, que, no fundo, tem que ver com sua relação com a mãe e com a infância em si. No filme, não há o gozo. Há o desejo em aberto, o desejo da personagem instalado como experiência para o espectador. No filme, não há uma “queda discursiva”, mas um sentimento de dor acoplado à sensação de beleza (sublime) que instaura o desejo. Uma vez instaurado, o desejo fundamenta, organiza o discurso pessoal (até filogênico) do espectador. O gozo se adiantará e não será cumprido necessariamente, pois o desejo, suscitado pela experiência cinematográfica, continuará alimentando a curiosidade (não será dissipado necessariamente), e poderá se ramificar em desejo de criação em desejos de liberdade e conquista.

8.1. Entre o gozo e o desejo

Nina Leite (2007) abre seu artigo, *Lalíngua: território do gozo / gozo: território de lalíngua*, dizendo que vacila e hesita não podendo decidir de modo claro e definitivo se é o gozo ou se é a lalíngua que se fazem território⁵⁶. De qualquer modo, Lacan definiu como campo lacaniano como sendo o do gozo, assim seria permitido tomar o campo do gozo como território. Foi Lacan também quem “torceu a língua para fazê-la nomear essa mistura espelhada em que a língua e gozo se enlaçam – Lalangue”, traduzida pelo poeta Haroldo de Campos como Lalíngua. Lalíngua, para Leite, seria o território do gozo. O território não é simplesmente um espaço, mas um espaço com fronteiras, delimitado por uma soberania, lugar de influência. Mas, nesse caso, o território seria lalíngua ou o gozo? As relações entre linguagem e gozo podem ser figuradas pela banda de Moebius, uma superfície unilátera em que o avesso e o direito se atam em continuidade, na qual o percurso descreve uma única curva, configurando uma superfície com uma única face. A autora questiona:

Não seria a banda de Moebius a melhor representação da dependência recíproca ou relação parasitária entre linguagem e gozo que os fenômenos da clínica psicanalítica revelam de modo peculiar e que abordamos por intermédio do neologismo Lalíngua? Não é fato que identificamos no sintoma, tomado como metáfora, a dimensão de um gozo que é palavra aprisionada? Sim, podemos aceitar essa figuração pela Banda de Moebius, indicando que não há gozo fora da linguagem ou produção linguageira que não prometa, por refrear ou evocar, um gozo (p.116).

Mas, o próprio Lacan (1985) disse que o gozo está interditado àquele que fala como tal. Porém, se o gozo está interditado para o falante não há uma relação direta e clara entre o gozo e a linguagem. O sujeito está separado do gozo pela intervenção da Lei do significante. Mas, ao mesmo tempo, é pelo significante que se construirá um acesso possível ao gozo. A lei da linguagem é ao mesmo tempo o que interdita e o que permite uma via de acesso a um gozo possível, ou seja, o gozo fálico, domínio da significação.

Mas, para que se entre nesse mérito, é preciso diferenciar as modalidades de gozo e as formas como elas se relacionam à linguagem e à língua. Lacan, no seminário XX,

⁵⁶ Aqui não nos interessa a discussão em torno de Lalíngua, mas interessam-nos as modalidades de gozo, as relações entre linguagem e gozo e a concepção de território nestes termos.

avançou da Banda de Moebius para a topologia dos nós, particularmente, do nó Borromeu como necessário para abordar a articulação entre real, simbólico e imaginário. Disso, Lacan diferencia três modalidades de gozo. Por exemplo, na articulação entre real e simbólico, está localizado o gozo fálico. O gozo fálico é aquele que se ordena pelo falo, que é o significante da castração; por isso, o gozo fálico aponta para uma modalidade de gozo que se condiciona à castração simbólica que abre o acesso ao desejo. Na articulação entre real e imaginário, encontra-se o gozo do Outro e, na articulação entre simbólico e imaginário, encontra-se o gozo do sentido.

Mas, é somente através da ordenação do gozo pela lei da castração que se torna possível fazer referência a um gozo suposto interdito por essa operação. Nesse sentido, o gozo do Outro teria relação com a insuportável aproximação do Outro que pode tomar o corpo do sujeito como objeto a usufruir, do qual gozar:

Se a condição de sustentação do desejo do Outro é a persistência de sua indecifrável obscuridade, enigma encenado por *Che vuoi?*, a sufocante proximidade do gozo do Outro implica o iminente desaparecimento do sujeito. Não é por outra razão que Lacan (2005) insere a angústia, sinal de um perigo no Ego, entre o gozo e o desejo do Outro. (LEITE, 2007, p. 116)

A relação ao gozo do Outro, refere-se a uma modalidade do gozo do ser, fora do simbólico, a partir de uma atribuição imaginária de Outro devastador que por falta do significante Nome-do-Pai reaparece no real. O sujeito cujo desejo é formado pelo desejo do Outro será sempre marcado por uma insatisfação que não tem fim, pois fundada na diferença irreduzível entre o gozo obtido e o gozo imaginado, sonhado ou esperado. Tal insatisfação é fonte de mal-estar o que aproxima o gozo com o que se apresenta na vertente do mal estar.

Chamar de território o lugar em que se abordam as ligações da linguagem com o gozo por via da língua dimensiona algo que está relacionado ao campo da Lei, uma vez que território se define sob uma jurisdição. Um território não é uma região de terras não desbravadas, desconhecidas ou sem lei, mas sim, de uma terra submetida a uma ordenação jurídica.

A noção de território, para a língua, supõe pensá-la como efeito da incidência da própria língua e da entrada do sujeito no exercício da função da fala; e, assim, pensar o gozo possível do falante como efeito de submissão ao registro da Lei.

A ideia de território, diz a autora, também pode ser útil para indicar essa terra estrangeira interior, topos inacessível ao sujeito,

[...] um exterior mínimo que habita cada um, representante do Um resignado para entrar no mundo dos intercâmbios e da reciprocidade; exterioridade interior, obscuro núcleo de nosso ser, lugar de exílio constituído como efeito de entrada do sujeito no campo do simbólico, fundamento do gozo. Lembremos que se o desejo está do lado da Lei, o gozo está do lado da Coisa. (p.117).

Dizer que o gozo está interditado ao falante supõe não só discernir as modalidades de gozo como também a diferença entre desejo e gozo, pois a originalidade da condição do desejo do homem se refere diretamente à dimensão contraposta, o gozo. Se o campo do desejo abrange a universalidade da submissão à lei da interdição do incesto, o gozo registra sempre e necessariamente em uma vertente singular que se projeta de modo inacessível ao entendimento humano.

Há diferenças entre as concepções lacanianas e freudianas a respeito do gozo. Mas, segundo Leite (2007), a dimensão de Lacan do gozo como distinta do prazer e do desejo não está ausente no texto freudiano. Freud, nos textos referentes à etiologia da histeria (1896 – 1988), aponta esta questão ao colocar que, pelo excesso de excitação e carga, a dimensão de um gozo se apresenta além do sistema amortecedor das representações. Ou seja, desde os primórdios da psicanálise, já existe a associação entre trauma e gozo.

De forma resumida, é possível identificar duas modalidades de trauma e consequentemente de gozo em Freud. A primeira se define como efeitos de experiências ou acontecimentos da vida de um sujeito que, através da lembrança, tornam-se um trauma psíquico. A segunda está relacionada à transmissão da experiência de espécie, fazendo parte de efeitos inarredáveis advindos das condições estruturais da subjetivação. Isto é, a relação de traumatismo, e de gozo por extensão, estabelece profunda relação com a estruturação que vem aliada à prematuração do bebê humano, ao desenvolvimento sexual em dois

tempos, à diferença sexual, ao interdito edipiano e ao recalçamento primário. E essas condições que:

[...] face à primazia do simbólico, podemos atribuir ao traumatismo que a linguagem, como seu fundamento, impõe: o *troumatisme* de Lacan (1973 – 1974). Ou seja, o excesso de excitação presentifica-se no simbólico como um *trou*, um buraco. É esse buraco que indica o lugar do real impossível, insuportável e inassimilável. É esse buraco que delimita um furo no saber (LEITE, 2006, p. 121).

Além dessas duas modalidades de trauma e de gozo, há outra forma de se conceber a situação traumática. Esta modalidade não se relaciona ao excesso de gozo que pode ser descarregado. Nesse caso, o ego é incapaz de ligar as excitações e se proteger, revelando algo traumático justamente pelo efeito de não se inscrever. Há, portanto, duas maneiras de se perceber o trauma e o gozo, pela inscrição como excesso e pela ausência de inscrição. Tal distinção retoma a forma diferenciada de conceituar o trauma a partir da segunda tópica freudiana, com a introdução da pulsão de morte.

O trauma se circunscreve não através da vivência em si, mas ligada por algo que a represente, uma lembrança que fica como símbolo. Por isso, para que as representações sejam inscritas no aparelho psíquico, para que as excitações corporais sejam associadas e se vinculem às cadeias associativas, é necessário que se submetam aos sistemas de registro de traços mnêmicos. Portanto, o trabalho da memória entra em funcionamento conforme a inscrição dos traços. No esquema freudiano, as representações-palavra vêm ligar as representações de objeto até então esparsas.

Seria possível, então, unir desejo e gozo sob o território inscrito / formulado através do nome Ana? De certa forma, há gozo antes do desejo pela irmã. O gozo exemplificado pelos pés esfregados na terra úmida, prática muito antiga e que faria coro ao gozo infantil ligado à mãe. A arte poderia ressignificar o incesto exatamente por unir, por meio do discurso, desejo e gozo? E essa união poderia ser tomada como forma de superação?

8. 2. Incesto e sacrifício

Como já dissemos, Em *Lavoura Arcaica* (1975), é o próprio pai que mata a filha, marcando a interdição do incesto. O pai sacrifica a filha, castrando a si mesmo e o filho,

André. Poderíamos pensar que o pai também se sente atraído por ela e sua morte é a reconstituição da ordem primitiva. Há um deslocamento da mãe para a irmã. A mãe seria a genitora do sexo oposto, pela qual o filho sente desejo e é interditado pelo pai.

Para Freud, o incesto conjugaria a Lei e o desejo e representaria, assim, o gozo puro do pai como autoridade primordial. E isso daria a marca da formação do desejo na criança em seu processo de formação normal. Para Lacan, este é o momento gerador das neuroses. A neurose é antes uma fuga diante do desejo do Pai que o sujeito substitui por sua demanda. Há uma ligação estreita entre a função da perversão e sua relação com o desejo do Outro como tal. A perversão poria “contra a parede a apreensão ao pé da letra da função do pai, do Ser Supremo” (LACAN, 2005, p. 75). Dessa forma, o desejo dito normal se coloca no mesmo patamar do desejo dito perverso e a incidência disso é um grande leque que vai da neurose ao misticismo, compreendidos dentro de um todo.

Por isso não é tão distante afirmarmos que o pai, Iohaná, deseja Ana, sua filha. Afinal, até os nomes se contêm, de alguma maneira: Iohaná e Ana. (Claro, a interpretação a seguir brinca com sentidos provenientes de uma combinação de línguas. “Io” é “eu”, em italiano. O nome do pai indicaria que ‘eu’ [aspiro] Ana). André, na verdade, deseja o desejo do Pai. Ele não supera esta condição de desejar o que é do pai. O pai, por sua vez, traça outro percurso em relação ao seu próprio pai, o avô. Se o avô era lacônico, o pai é palavroso e sua superação se dá pelas vias do misticismo, usando da manifestação de ou dos apelos a Deus para substituir o desejo do pai.

Mas, de certa forma, a memória do filho desautoriza o pai, revelando a contradição de seus discursos. Denuncia o ancestral, num misto de cólera e culpa. Não sabemos dizer se há superação deste pai. Em *Lavoura Arcaica* (1975), o romance familiar é retomado à custa da dor, da culpa e do gozo próprio da infância e não da superação. O discurso final é o discurso do pai. A superação não se dá pela morte da irmã como suposta interdição do incesto e nem pela morte do pai, marcando o fim de sua violência para com os filhos e a posse de seu “lugar” pelo filho.

Freud diz que a herança do pai deve ser conquistada. E, para tanto, é preciso, dentre outras coisas, deixar a casa da família:

Ao crescer, o indivíduo liberta-se da autoridade dos pais, o que constitui um dos mais necessários, ainda que mais dolorosos, resultados do curso do seu desenvolvimento. Tal liberação é primordial e presume-se que todos os que atingiram a normalidade lograram-na pelo menos em parte. Na verdade, todo o progresso da sociedade repousa sobre a oposição entre as gerações sucessivas. Existe, porém, uma classe de neuróticos cuja condição é determinada visivelmente por terem falhado nessa tarefa. (FREUD, 1906-1908, p.219)

André não só deixa a casa paterna como a subverte, mas mesmo assim não há superação. (Quem sabe justamente porque o pai não aceita a ideia do desenvolvimento necessário, já que ele quer todos os filhos consigo, ao seu redor, em casa, sob seu controle. Este controle – se levarmos em conta o que diz Freud - é contra a natureza. E só pode acirrar uma neurose, uma descompensação). André quer o lugar do pai. No retorno do filho a casa, André diz a Iohána: “Queria o meu lugar na mesa da família”. (NASSAR, 2002, p.160). A mesa da família é o lugar onde os sermões são proferidos, lugar da palavra do pai.

Como ele poderia ser feliz longe dali se seu desejo corresponde ao amor da família? Ele deseja se religar ao clã. André só se redime enquanto filho arredio se tiver o amor da irmã:

[...] foi um milagre, querida irmã, descobrirmos que somos tão conformes em nossos corpos, e que vamos com nossa união continuar a infância comum, sem mágoa para nossos brinquedos, sem corte em nossas memórias, sem trauma para nossa história; foi um milagre descobrirmos acima de tudo que nos bastamos dentro dos limites da nossa própria casa, confirmando a palavra do pai de que a felicidade só pode ser encontrada no seio da família; foi um milagre, querida irmã, e eu não vou permitir que este arranjo do destino se desencante, pois eu quero ser feliz, eu, o filho torto, a ovelha negra que ninguém confessa, o vagabundo irremediável da família, mas que ama nossa casa, e ama esta terra, e ama também o trabalho, ao contrário do que se pensa... (NASSAR, 2002, p.120-121)

Foi esse o amor que ele provou na infância; foi a família que ele aprendeu a amar. É possível dizer que André acredita nisso. A dor vem da impossibilidade de continuar ligado à família. Mesmo que ele abandone a casa, ele não supera o desejo (que depois se transformará em dor, uma vez que ele verá a impossibilidade de satisfazê-lo) genuinamente cultivado na infância. André foi “traído”, o amor na família pode ser traiçoeiro; mas, ele

não aceita e não supera. O pai morto não o autoriza; desdizê-lo não macula a imagem do patriarca. Nem amá-lo, nem odiá-lo representam formas de superá-lo.

A superação, se há, é pela linguagem – pela confissão, pela catarse -, pela criação artística. Há um trabalho intenso com a linguagem como para se depurar um verbo original, descarnado do verbo ancestral. Pela reiteração do verbo paterno dentro de uma língua já autorizada / possuída pelo filho. A superação se dá pelo significante, pelo gozo do significante, pela inversão na estrutura. Ou seja, há um retorno às origens (uma releitura da parábola, por exemplo) para que se possa recontar o mito. Não propriamente nos fatos, nas consequências. Mas, na retomada através do simbólico; no desvelamento das neuroses.

8. 3. Ana, território de gozo e de desejo

Em *Lavoura Arcaica* (1975), a morte de Ana soa como um sacrifício. O pai, para manter o clã e seu poder, não pode permitir a relação entre os irmãos. O nome Ana em hebraico é Hannah que vem a ser “a graça de Deus”. O nome Ana é um palíndromo. A letra A é o um número 1. A letra “a” é a primeira vogal e a primeira letra do alfabeto. De alguma forma, o nome de Ana indica o primórdio. Representa as origens – a união com a irmã é um encontrar-se consigo mesmo, Ana em árabe significa “eu”; retornar às origens, antes da cisão feita pela cultura. Nesse sentido, Ana é um espelho ou então representa o “duplo”. Há sempre na sociedade um estranhamento provocado pelo duplo haja vista os gêmeos univitelinos.

O nome André, por sua vez, quer dizer “homem” e contém as iniciais do nome da irmã: “AN”. Em *Totem e Tabu*, Freud (1913) fala que há tabu também sobre os nomes na medida em que os povos primitivos encaram o nome como parte essencial da personalidade de um homem. Nunca estão dispostos a aceitar uma semelhança entre duas palavras como desprovida de sentido; assim se duas coisas são chamadas por nomes de sons semelhantes, isto se deve implicar na existência de algum ponto de convergência entre elas. Por isso não é à toa que se evitava que irmãos tivessem nomes semelhantes.

Luiz Fernando Carvalho (2001), numa espécie de “jogo de junção fônica”, designa sua leitura da obra literária pelo nome: *LavouraArcaica*, iniciando sua tradução sob o signo

“A”, que representa início, e, nesse caso, recriação, recomeço. A criação e a recriação têm sua matriz em A como Ana é a fonte de amor e criação e na obra. Ana pode representar “matriz” e “matriz”, por reflexo, retorna a mãe. Mas, a mãe talvez pela idade não possa mais gerar filhos, gestar criação, legando a tarefa para a filha.

É interessante pensar que Lacan postulou a letra como o suporte do significante, não o significante em si, e também e a associa ao gozo. A letra em um escrito é o suporte da mensagem – é como uma marca num corpo. Ela nos permite registrar o gozo que lhe dá existência. Ela é virtual e universal, mas ao mesmo tempo só está ali por ter sido, ao menos originalmente, traçada na forma singular de uma caligrafia.

André, ao unir-se com a irmã na literatura ([re]unir-se no discurso), experimenta a completude entre desejo e gozo que são inatingíveis. Ana é a representação do gozo e do desejo – o nome de Ana é a união dos dois “As” pelo elo “n”; como filha, ela é junção do pai e da mãe. O desejo está na linguagem e o gozo no corpo. O desejo movimenta a cadeia de significantes separando o corpo e o gozo. O gozo faz com que o corpo fique numa relação de exclusão com a cadeia da linguagem. Nesse sentido, o desejo, ao movimentar a demanda em relação ao Outro, possibilita uma barreira e um limite ao gozo. Nesse sentido, a linguagem, produzida na arte – lugar em que se permite pronunciar o nome de Ana (sagrado e profano, lugares da literatura) -, vai fazer o papel de pacificadora e estabilizadora da perturbação do corpo causada pelo gozo, mas fará gozar novamente porque re-inscreve o fato através do discurso - através do mito.

O pai separa o desejo e o gozo, circuncidando André mais uma vez através da morte de Ana. Ana não fala, ela é apenas lugar que se torna lugar de possessão. No fim, ela é sacrificada. Matar Ana é matar o amor e a união. Agora, o lugar é vazio, desgraçados os homens a partir de agora, haverá uma luta pelo poder – lugar do pai. Mas, o pai assassina a própria descendência com a morte de Ana. Ana é ao mesmo tempo a cisão pessoal e mitológica.

A inovação da obra de Nassar está justamente em colocar o elemento que faria parte do pecado na esfera do sagrado. O pai poderia sacrificar seu filho, mas o pai “poupa” o filho homem e mata sua filha, privando todos daquilo que seria o puro e o verdadeiro, o

original. A imagem de Ana é, em algum momento, também a imagem da salvação. O pai, extinguindo a própria filha, também se extingue.

Ao recuperar o mito com o nome Ana, recupera a imagem sagrada e profana de Ana (o rosto branco – pomba branca), o poeta pode exemplificar a união entre desejo e gozo *a priori* inatingível pela história, mas tangível pelo discurso, pela ressignificação do verbo arcaico.

O gozo fálico se relaciona à castração e impede a continuidade da organização do desejo na história, mesmo porque se refere à impossibilidade de união dos irmãos a partir do incesto. Na articulação entre simbólico e imaginário, que ocorrerá com o discurso, re-encontra-se o gozo do sentido; articulando-se desejo e gozo pelo nome de Ana que é um território de desejo e gozo do pai, que exerce seu poder sobre a família, e do filho, que deseja conquistá-lo.

REFERÊNCIAS

ABATI, H M. **Da lavoura arcaica**: fortuna crítica, análise e interpretação da obra de Raduan Nassar. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Departamento de teoria Literária, Universidade do Paraná, Curitiba, 1999

ABBAGNANO N. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES. **A Poética**. Tradução: Edoro de Souza. Porto Alegre: Editora Abril, 1973.

AUERBACH. **Mimesis**. Tradução: George Bernard Sperber; Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

AUMONT, J. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu; Cláudio César Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

AVELAR, J. C. Entrevista. **Gláuks**: revista de letras e artes, Viscosa, UFV, n.1, p.135-150, 1996.

BALÁZS, B. Der sichtbare mensch (o homem invisível). Tradução: João Luis Vieira. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BAZIN, A. Antologia da imagem fotográfica. Tradução: Hugo Sérgio Franco. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

BERNARDET, J. C. Carlota Joaquina e o cinema brasileiro. **REVISTA IMAGENS**, n.05, **Cinema 100 anos**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade bíblica no Brasil, 1969.

BRASIL, A. **Cinema e literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRITO, J.B. **Literatura no cinema**. São Paulo: Unimarco, 2006, Universidade São Marcos.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

CALDAS, H. Uma caligrafia cinematográfica: sobre escrita, corpo, cinema e psicanálise. In: **Linguagem e gozo**. Campinas: Mercado de letras, 2007.

CARAVAGGIO, M. M. **O sacrifício de Isaac** (1603). Disponível em: <<http://thiagoponce.blogspot.com/2008/04/galeria-caravaggio-iv-o-sacrificio-de.html>> Acesso em: 20 out.2008.

CARAVAGGIO, M. M. **Judith decapitando Holofernes** (1595-1596). Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/C/caravaggio/caravaggio22.JPG>> Acesso em: 20 out. 2008.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução: Fernando Albagli; Benjamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

CARVALHO, L. F. **Sobre o filme Lavourarcaica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

CHAUÍ, M. **Introdução à história da Filosofia**: Dos pré-socráticos a Aristóteles. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

CUNHA, R. **As formigas e o fel**: literatura em um copo de cólera. São Paulo: Annablume, 2006.

DOANNE, M. A. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Tradução: Luciano Figueiredo. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

ECO, U. **A definição da arte**. Rio de Janeiro: Elfos, 1995. Tradução: José Mendes Ferreira.

ELIADE, M. **O mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercuryo, 1992.

ELIADE, M. **Imagens e simbolismo mágico**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução: Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ENCICLOPÉDIA Gênios da pintura: da renascença ao romantismo. Milão, Itália: Fratelli Fabbri, 1967.

EPSTEIN, J. O cinema do diabo. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneio. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Freud**. Vol IX. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, S. **Obras completas** (vol. III/ 1883 - 1899). Tradução: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **Obras completas** (vol. VI/ 1883 - 1899). Tradução: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **Obras completas** (vol. XIV/ 1914 - 1915). Tradução: Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **Obras completas** (Vol. XIII / 1913 - 1914). Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GUIMARÃES, T. **Bilhetes**. São Paulo: Símbolo, 1996.

GONÇALVES FILHO, J. M. Olhar e memória. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONDIM FILHO, R. L. L. **Relatório das atividades**. Trabalho apresentado para exame de qualificação em vistas à obtenção do título de Doutor em Letras, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2003.

HENRIQUES, A. **Tempos de Acaso**: a temporalidade descontínua e a tematização do acaso no cinema contemporâneo. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 2005. Capítulo 2. “O projeto moderno e o ideal de progresso”. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/9165_3.PDF?NrOcoSis=28049&CdLinPrg=pt. 2006>. Acesso em : 05. ago. 2008.

HOURLANI, A. **Uma história dos povos árabes**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma do Modernismo na literatura ao Cinema. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

JOZEF, R. R. O universo primitivo de Lavoura Arcaica, de Nassar. In: **Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro**, v.2, n. 1. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1992. p. 55-66.

KLEIN, A. Imagem: arqueologia e conceitos In: **Significação**. São Paulo: Annablume editora, 2005.

KOOGAN, A. HOUAISS, A. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998.

LACAN, J. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1998.

LACAN, J. (1972-1973). **O seminário, livro 20**: mais ainda. Tradução: M.D. Magno. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1985.

LACAN, J. (1973-1974) **Os Nomes-do-Pai**. Tradução: André Telles. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

LAIELI ALMAZA. Disponível em: <www.laelialmaza.com.br>. Acesso em: 07 jun., 2007.

LAVOURArcaica. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção Donald K. Ranvaud e Luiz Fernando Carvalho. Adaptação do romance homônimo de Raduan Nassar. 2001. Rio de Janeiro: Riofilme distribuidora, 2001. 1 bobina cinematográfica (163 min), son., color., 35mm.

LAVOURARCAICA. Premiações. Disponível em: <<http://www.lavourarcaica.com.br/>>. Acesso em: 07 ago. 2005.

LE GOFF, J. Na Idade Média: tempo da Igreja e o tempo do mercador. In: _____. **Por um novo conceito de Idade Média.** Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 43-73.

LEITE, N. V. de A. Lalíngua território do gozo / gozo: território da lalíngua In: LEITE, N., V, de A. **Linguagem e gozo.** Campinas: Mercado de letras, 2007.

LEXIKON, H. **Dicionário de símbolos.** Editora Cultrix: São Paulo, 1997.

MACHADO, Tiago Mata. Em "Lavoura Arcaica", exibido na Mostra, Carvalho faz retrato do tempo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 out 2001. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 08 ago. 2005.

MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. Tradução: Teresa Machado. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MENDILOW, A.A. **O tempo e o romance.** Porto Alegre: Globo, 1972.

MERLEAU-PONTY, M. O cinema e nova psicologia. Tradução: José Lino Grunewald. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema.** Rio de Janeiro: Graal, 1983.

METZ, C. **A análise das imagens.** Petrópolis: Vozes, 1973.

METZ, C. **A Significação no Cinema.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PELLEGRINI, T. JOHNSON, R. XAVIER, I. GUIMARÃES, H. AGUIAR, F. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PERRONE-MOISÉS, L. Da cólera ao silêncio. In: CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA, n.2. **Raduan Nassar**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996.

PORGE, E. **Jacques Lacan, um psicanalista** – percurso de um ensino. Tradução: Nina Leite. Editora UNB: Brasília, 2006.

PUDOVKIN, V. Métodos de tratamento do material. In: XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

QUE seus olhos sejam atendidos. Direção e fotografia de Luiz Fernando Carvalho. Produção: GNT Globosat, Videofilmes e Bang Bang Film. 1998. Vídeocassete (70 min), VHS, color., son..

REIS, C.; LOPES, A. C. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.

RIBEIRO, J. C. **Vocabulário e fabulário da mitologia**. São Paulo: Martins, 1964.

RIOFILME. Distribuidora. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br>>. Acesso em: 05. ago. 2006.

ROUDINESCO, E. **Jacques Lacan**, esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. Tradução: Paulo Neves. Companhia das Letras: São Paulo, 1994.

SELIGMANN-SILVA, M. **Sobre a beleza do feio e a sublimidade do mal**. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=15&id=136>> Acesso em: 09. set. 08.

SODRÉ, A. Orgia das frutas (1987). Disponível em: <www.celarg.org.br/Brasil/> Acesso em: 06. mar.2007.

SPERBER, S. F. A passante e o 'choque': a experiência da fugacidade no cinema e na literatura. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Rio de Janeiro, n.3. 1996. ISSN: 0103-6963.

VALLEJO, A.; MAGALHÃES, L. C. **Lacan**: operadores da leitura. Editora Perspectiva: São Paulo, 1991.

VIEGAS, R. F; MARCHELLI, P.S. Códigos de linguagem no discurso sobre o cinema. In: **Significação**. São Paulo: Annablume editora, 2005.

XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

APÊNDICE: DESCRIÇÃO DO FILME¹

• Capítulo 1:

SEQUÊNCIA DA PENSÃO:

SUBSEQUÊNCIA DA MASTURBAÇÃO:

- Barulho do trem.
- A câmera passeia por cima de um lençol; atravessa a cama; filma, por cima, o peito e o rosto de André.
- Rosto (expressão) e peito de André, quarto escuro. Apito do trem.
- André deitado.
- Mão de André se masturbando, pedaços do corpo; pele; ângulos recortados do corpo – visão do observador.

CORTE

- A câmera passeia pelo seu corpo iluminando no ambiente escuro. Às vezes, a visão é embaçada.

CORTE

- O barulho do trem mais alto, mais perto, coincide com o gozo de André, com o fim de seus movimentos. A câmera está filma o seu corpo de cabeça para baixo. Olhos de André parados; uma parte de seu rosto sendo mostrada, depois do gozo, pela câmera. Silêncio.

CORTE

- Barulhos vindos de fora do quarto: barulho de crianças, de cavalo, de cachorro latindo. Visão de André do teto do quarto. O sol recortado pela cortina no teto de madeira do quarto.

CORTE

- Volta para o rosto de André. André deitado quase imóvel, só mostra o rosto. Batidas na porta do quarto parecem distantes.

SUBSEQUÊNCIA DA CHEGADA DE PEDRO:

CORTE

- Batidas fortes na porta. André levanta num sobressalto, veste a calça, limpa as mãos, veste uma camisa e abra a porta. A câmera permanece parada, ou seja, não segue os movimentos da personagem. É Pedro quem chega (o quarto escuro). A câmera filma Pedro de frente e André de costas. Pedro abraça André. A visão é escura e distante. André: não te esperava! Pedro: nós te amamos muito! Pedro vai entrando e diz: Abotoe a camisa, André! Uma música toca, anunciando alguma mudança.

CORTE

SEQUÊNCIA DA CRIANÇA NO BOSQUE:

¹ Essa descrição é uma espécie de decupagem feita por mim. Ao longo do trabalho, tentamos nos comunicar com Luiz Fernando Carvalho (fui à FLIP, 2008, falar com ele pessoalmente e depois lhe entreguei uma carta) para obtermos algum material a respeito do filme, mas o contato não foi possível devido à sua sobrecarga de trabalho. No entanto, sabemos que o filme não tem roteiro. Essa decupagem partiu da necessidade de estudar melhor o filme.

- Aparece uma criança correndo num chão de folhas - árvores atrás. Os tons deste bosque são: marrom, amarelo e acobreado. Alguém chamando: “André!”

CORTE

- A criança escorrega os pezinhos na terra sobre as folhas secas, num movimento de esticá-los e encolhê-los.

CORTE

- A câmera mostra seus joelhos de cima para baixo, num movimento de ida e vinda. Continuam a chamar. Narrador em *off*: “na modorra das tardes vazias da fazenda...”

CORTE

- A criança deitada no chão olha suas perninhas e vai pegando as folhas secas e se cobrindo - visão da criança (câmera subjetiva).

CORTE

- Câmera mostra a criança já toda coberta com as folhas. Enquanto a narração continua.

CORTE

- Um lenço branco parece se estender com o vento. A câmera segue este movimento até perder o lenço e focalizar o céu. Voltam a chamar: “André!”

CORTE

- Câmera olha para o alto (céu e galhos das árvores).

CORTE

- Câmera mostra metade do rosto do menino ainda deitado e coberto de folhas secas.

CORTE

- Câmera mostra novamente o céu, os galhos da árvore, como se fosse a visão do menino (câmera subjetiva). – de cima para baixo.

CORTE

- Câmera mostra metade do rosto da criança ainda deitada coberta de folhas.
- Narrador: “E me lembrei que a gente sempre ouvia nos sermões do pai que os olhos são a candeia do corpo, e que se eles eram bons é porque o corpo tinha luz, e se os olhos eram limpos é que eles revelavam um corpo tenebroso...”

CORTE

- Escuridão. Volta para o quarto de pensão. As mãos de André abotoando a camisa. A câmera sobe e mostra seu rosto.

CORTE

- Uma vela acesa ilumina uma silhueta. Barulhos de passos no chão de madeira do quarto; aparece Pedro de costas. Barulho de passos.

CORTE

- Câmera parece assumir a visão de Pedro (câmera subjetiva) olhando André de costas arrumando a cama.

CORTE

- Pedro se aproxima. Barulhos de passos.

CORTE

- André chega perto da janela, ambiente mais iluminado; no espelho, encosta a cabeça e seu hálito embaça o espelho. A câmera mostra o reflexo de André que passa os dedos na nuvem feita por seu hálito no espelho e parece que escreve “ANA”. Barulhos de passos.

CORTE

- Pedro fala: “As venezianas!”

CORTE

- A câmera volta para o reflexo de André no espelho.

CORTE

- Pedro fala mais uma vez: “por que as venezianas estão fechadas?”

CORTE

- André sai do espelho e vai abrir as venezianas. A câmera não os segue só mostra o reflexo, no espelho, embaçado de sua ação.

CORTE – longo, branco, risos de criança.

- Uma música e clareza. Aparece o título do filme. “Da obra de Raduan Nassar”. “Um filme de Luiz Fernando Carvalho”.

• **Capítulo 2**

CORTE

- A câmera mostra as cortinas de renda balançando conforme o vento.

CORTE

- Barulho de cadeira sendo arrastada e Pedro sentando.

CORTE

- Mãos de André fechando uma torneira e pegando dois copos. A câmera focaliza André se distanciando. Enquanto isto a voz de André em pensamento: “não se constranja meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura uma voz potente de reprimenda, pergunte logo o que acontece comigo desde sempre...”. – VOZ EM OFF

CORTE

- Câmera mostra uma mão oferecendo um copo – pode ser a visão de Pedro da mão do irmão. Uma outra mão (mão de Pedro) se estende e pega o copo.

CORTE

- Volta para o rosto de André.

CORTE

- Volta para Pedro que bebe. A câmera, em função da iluminação, focaliza metade do rosto de um e de outro.

CORTE

- Rosto de André.

CORTE

- Rosto de Pedro limpando a boca com um lenço

CORTE

- O que parece ser o início de uma música árabe começa.
- André deita metade de seu corpo, com a barriga para cima, na cama. A câmera filma de cima para baixo e, agora, vemos o braço de Pedro e André, deitado – abre o plano: Pedro de costas e André na cama na mesma posição.
- A música continua.

CORTE – mais demorado e escuro.

SEQUÊNCIA DA MESA DA FAMÍLIA – DISPOSIÇÃO.

- Focaliza o pai, do lado dele um lampião iluminando o ambiente. As cenas são escuras.

CORTE

- A mesa da família, do lado direito do pai, os irmãos (Pedro, Rosa, Zuleika, Huda). Fala é do narrador em *off* – a descrição da disposição das pessoas à mesa.

CORTE

- À esquerda, a mãe, André, Ana e Lula. Todos quietos e com os rostos voltados para os próprios pratos vazios.

CORTE

- Abre o plano: a mesa filmada de cima, mostrando todos. Escuro e tons de amarelo fosco, cobre.

CORTE

- Mostra de frente a mãe com os filhos pequenos pegando ovos de uma cesta de arame; parece que estão fora da casa – o ambiente é iluminado.

CORTE

- Volta para a pensão. O narrador em *off* continua falando. O rosto de André no escuro, mostrado pela metade. Narrador em *off* pára de falar.

CORTE

- Pedro bebendo. Pedro fala: “Você não sabe o que todos nós temos passado neste tempo da tua ausência...” conforme ele fala apenas metade de seu rosto é focado. Ainda escuro. Quando Pedro fala da mãe.

CORTE

- Rosto de André se ergue em direção ao irmão.

CORTE

- Rosto de Pedro. Fala de Pedro continua até “cada um de nós sentiu mais que o outro o peso da tua cadeira vazia”...

CORTE, acompanhado de uma música.

SEQUÊNCIA DA MÃE - PEGANDO O PIJAMA.

- Volta para a fazenda, imagem das mãos da mãe erguendo o travesseiro de André (?), pegando o seu pijama, coloca-o no seu colo e o alisa; ela está sentada na cama. A voz de Pedro continua.

CORTE

- Volta para a pensão, Pedro continua falando do estado da família na ausência dele.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE - PEGANDO O PIJAMA.

- Volta para a fazenda. A mãe sentada na cama de André (?) segurando o pijama de André e levando-o ao seu peito. Mostra apenas seu colo e suas mãos.

CORTE

- Abre o plano: a câmera se afasta e mostra a mãe sentada como uma sombra escura; mostra o quarto e mais camas e duas janelas ao seu redor.
- Pedro ainda fala e ainda ouvimos a música.

CORTE

- Volta para a pensão, Pedro está falando ainda.

CORTE

- André o interrompe: “nossa desunião começou mais cedo do que você pensa.” Seu rosto aparece pela metade e o ator está emocionado – começa uma música.

CORTE

SEQUÊNCIA DA IGREJA

- A fala é seguida pelas imagens da fazenda: André, menino, dormindo.

CORTE

- Aqui, a fala de André pára. Os galhos da árvore, o céu e o sol – a claridade – o vento balançando os galhos.

CORTE

- O sol entrando pelas frestas da janela e iluminando desenhos nos topos da parede do quarto, a câmera parece seguir os raios.

CORTE

- O menino acorda, espreguiça-se.

CORTE

- Os raios de sol já tomaram o quarto todo já – raios de sol na porta.

CORTE

- O menino olha para o irmãozinho que ainda dorme.

CORTE

- O irmãozinho dormindo.

CORTE

- André menino olha.

CORTE

- A porta do quarto se abre.

CORTE

- O menino se vira para o outro lado da cama e se cobre.

CORTE

- A mãe chega devagarzinho; tenta acordá-lo.

CORTE

- As mãos da mãe levantam a coberta; faz cócegas carinhosas na criança.

CORTE

- A criança se mexe, fingindo que ainda dorme. A mãe começa a cantar em árabe.

CORTE

- Rosto da mãe cantando.

CORTE

- As mãos da mãe fazendo cócegas no menino.

CORTE

- O rosto da criança.

CORTE

- As mãos do menino tentam conter as mãos da mãe. A criança começa a rir.

CORTE

- A mãe se aproxima do menino que está de costas para ela, tentando resistir às cócegas. Ela encosta o rosto no rosto da criança.

CORTE

- A criança não aguenta e ri. A câmera mostra as mãos da mãe e do filho debaixo das cobertas. Música. Movimento das mãos.

CORTE

- A criança ri alto.

CORTE

- A mãe tapa-lhe a boca com suas mãos: “não acorda o teu irmão, coração.” A mãe pega o filho no colo e fala em árabe: “meu cordeiro, meus olhos, meu coração” e o filho virado de frente para ela vai repetindo o que ela diz.

CORTE

- A voz de André “em *off*”, uma medalha no criado-mudo; o menino pega a medalha.

CORTE

- O menino põe a medalha. Esta ação é mostrada pela sombra dele formada na parede do quarto. A sombra parece voar e ouvimos André dizer: “eu entrava na igreja feito um balão...”.

CORTE

- Abre o plano: a câmera mostra por cima um gramado verde com árvores, aos sons da risada da criança, como se o menino estivesse voando mesmo. Sons do sino da igreja anunciam que se está perto da igreja.

CORTE

- Aparece a igreja. Crianças vestidas de branco entram na igreja e os pés do menino “voador” pousam na frente delas; a câmera segue os pezinhos dele e os das outras crianças entrando na Igreja.

CORTE – pára a música. Barulho de insetos.

• Capítulo 3

SEQUÊNCIA – COMO ERA BOA A LUZ DOMÉSTICA DA NOSSA INFÂNCIA

- Imagem da casa da fazenda.

CORTE

- Cozinha, a mãe com um dos filhos no colo. Uma menina aparece do lado de fora da casa, trazendo laranjas na cabeça. Começa de novo a fala de André: “era boa a luz doméstica da nossa infância.” A câmera parece passear em *traveling* pela cozinha; ela não segue ninguém, as pessoas é que vão passando por ela. Chegam outras crianças; a mãe em seus afazeres e André menino rodopiando pelo quarto. André: a claridade de nossa casa. Mãe com o filho no colo e crianças comendo (café da manhã); agora, a câmera mostra o plano todo da mãe com os filhos no café da manhã.

CORTE.

- Flor de algodão se desfaz com o vento até se desfazer completamente. Atrás o cupinzeiro em segundo plano vai ficando evidente. No fundo, a casa. Barulho de cigarras

CORTE

- Volta pensão, metade do rosto de André emocionado: “essa claridade!” Barulho de insetos.

CORTE

SEQUÊNCIA – COMO ERA BOA A LUZ DOMÉSTICA DA NOSSA INFÂNCIA

- Volta para a fazenda, imagem de pedaços de algodão no arame farpado. A câmera sobe e mostra o céu, o sol (claridade excessiva). Barulhos que parecem de insetos aumentam de forma perturbadora.

CORTE – BRANCO – claridade imensa.

- Volta para a pensão, câmera capta um dos olhos de André ao escorrer uma lágrima.

CORTE

SEQUÊNCIA DOS IRMÃOS TRABALHANDO

Volta fazenda, parece madrugada, Pedro carrega capim (?). Rebanho de ovelhas em volta de Ana – os trabalhos da fazenda. Ela carrega um bezerrinho. Novamente, câmera não segue ninguém ela “anda” e os outros é que passam por ela.

CORTE

- Volta para a pensão, cabelos de André, que esconde a cabeça entre os braços.

CORTE

- Pedro fala: “quanto mais unida a família, mais violento o baque.”

CORTE

- Câmera filma os pés de André. Narrador fala: “e era no bosque atrás da casa....”

CORTE – ESCURO

SEQUÊNCIA DA FESTA

- Arrumação para a festa. Mulheres recolhem um lençol, as árvores estão em primeiro plano. As pessoas atrás das árvores, uma música baixa no fundo.

CORTE.

- Conforme a narrador em *off* fala, a câmera vai se aproximando da agitação ao fundo.

CORTE.

- Aparece André já moço (sem barba) se aproximando um pouco daquilo. Cessa a fala do narrador, homens partem a melancia com as mãos. A música aumenta.

CORTE.

- André se aproxima mais, é visto de costas pela câmera; pessoas chegando a pé e de bicicleta.

CORTE.

- André se senta num tronco de uma árvore grande. Observa a cena que se constrói: os homens comendo a melancia, a roda para a dança se formando.

CORTE.

- A câmera filma as costas das pessoas dançando, vai penetrando. O homem com uma flauta.

CORTE.

- Começa a música, o plano abre e a festa é vista ao longe de cima; focaliza o pai que fuma sentado. Agora, a câmera é invasiva, está próxima, filma os pés das pessoas bem de perto, agora, os músicos, no meio da roda. As pessoas cantam com eles.

CORTE.

- O pai enche o copo. Pedro numa das pontas do semi-círculo. André no fundo, com um galho nas mãos vê Ana que chega correndo e furar o semi-círculo; pega um lenço de um dos moços que dançam e começa a dançar no centro da roda.

CORTE.

- Pedro vem dançar com ela. A câmera mostra os pés das pessoas da frente e o corpo das pessoas ao fundo. O pai se ergue da cadeira e grita em árabe. Pássaros voam no céu. A câmera se volta para Pedro que dança. Um menino bate duas tampas de panelas. A câmera filma os quadris de Ana, seus cabelos, seu rosto bem de perto, como se acompanhasse sua dança. Abre o ângulo, Pedro e Ana dançam. Volta para André no tronco da árvore que tira os sapatos e esfrega os pés na terra, enquanto vê Ana dançar.

CORTE.

- A música pára, fala do narrador. A câmera mostra o pai e a mãe dançando no meio do semi-círculo. Depois, Ana de novo dançando sozinha.

CORTE.

- A câmera sobe e filma a claridade e as árvores: o sol forte invade a tela e o narrador pára de falar. Música.

CORTE.

- A câmera desce, mostra a festa ao longe, está atrás da árvore onde está André.

CORTE.

- Duas mãos tapam a câmera – os olhos de André. Câmera mostra André com duas mãos tapando-lhe a visão, é a mãe que chega, André tira as mãos de seu rosto e câmera volta a mostrar a dança acontecendo ali perto – assumindo de novo a visão de André.

CORTE.

- A câmera volta a filmar André e a mãe: “Vem coração, vem brincar com os seus irmãos.”

CORTE.

- Fala do narrador, a câmera se afastando da festa.

CORTE

SEQUÊNCIA DA PARTIDA DE ANDRÉ

- Mostra André caminhando com sua mochila na sua partida de casa. Mostra, agora, ele de costas se afastando.

CORTE - ESCURO

- Volta para a pensão. A Câmera vai se aproximando atrás das costas de Pedro que vê André na cama - visão embaçada. Narrador ainda fala; André bebe seu vinho ainda na mesma posição e mostrado do mesmo jeito.

CORTE.

- A câmera contorna um pouco o pescoço de Pedro e pára na sombra do corpo de André na parede do quarto.

CORTE

- As cortinas da janela voando com o vento. André aparece refletido no espelho e vai para perto da janela, das cortinas. Olha para fora da janela.

CORTE

• Capítulo 4

SEQUÊNCIA DA PARTIDA DE ANDRÉ

Água escorre; aparece a torre da igreja; a música “carinhoso” começa a tocar. A câmera, da visão da torre, escorrega e aparece André caminhando, já na cidade, com sua mochila nas costas. Um homem enxuga água do vidro de um carro e a câmera parece ver André de dentro deste carro. André passa pela frente do carro, o homem joga água no vidro deste carro. A câmera recebe esta água. A filmagem é em traveling.

CORTE

- A câmera mostra a porta da pensão com o nome: “Pensão Scatena”. Mostra o interior de uma casa (pensão?).

CORTE

- Uma porta se abrindo e André na frente, tirando a mochila das costas.

CORTE

- Narrador começa a falar: “desde minha fuga...”. Aparece André no meio da escuridão do quarto. Ele abre uma janela e é visão da fazenda “estamos indo sempre para casa” - André abriu a janela da pensão e viu o quintal da fazenda.

CORTE – MÚSICA e barulho de sino das ovelhas.

- Aparece Ana e André meninos com as ovelhas. Ana com uma ovelha no colo.

CORTE

- Volta para a pensão, perfil de Pedro caminhando se aproxima de André na janela. Pedro fala, os dois miram para fora da janela. Pedro está contando da mãe.

CORTE

SEQUÊNCIA DA LEMBRANÇA DE PEDRO DA MÃE.

- Enquanto ele fala, aparece a mãe chorando e Pedro, no dia da despedida, antes de buscar André. O relógio de parede atrás da mãe.

CORTE

- Volta para a pensão, Pedro ainda fala.

CORTE

SEQUÊNCIA DA LEMBRANÇA DE PEDRO DA MÃE.

- Volta para a fazenda, mãe abraça e fala com Pedro.

CORTE

- As mãos da mãe percorrem as costas de Pedro abraçando-o.

CORTE

- Volta para a pensão, Pedro já parou de falar, André sai da janela e vem perto da câmera. Pedro se aproxima, agora, os dois estão de frente para a câmera e Pedro fala: “ela me abraçou como se te abraçasse”.

CORTE

SEQUÊNCIA DA LEMBRANÇA DE ANDRÉ DA MÃE

- Volta para a fazenda, a mãe dando comida na boca de André menino: “é assim que se alimenta um cordeiro”. Os dois estão sentados na mesa, a criança de costas para o plano e a mãe de frente. A mãe pega um pouco de comida do prato com as mãos e dá na boca da criança.

CORTE

- Volta para a pensão, Pedro continua a falar: “mas, a mãe envelheceu muito”, olha para Andre. Pedro se senta e segura a cabeça com as mãos. MÚSICA

CORTE

SEQUÊNCIA DA VISÃO DA MÃE

- Volta fazenda, André menino, na porta da cozinha avista uma pata com os seus patinhos e um cordeirinho encostado na parede. A câmera em traveling mostra a mãe de costas na cadeira de balanço, agora, o narrador também começa a falar : “pude vê-la na cadeira de balanço..”a câmera vai se aproximando da mãe.

CORTE

- Mostra a cabeça da mãe, seu pente de cabelo; no movimento de vai-e-vem da cadeira de balanço.

CORTE

- Agora, a câmera assume a visão da mãe e aparece uma janela, a câmera acompanha o movimento de vai-e-vem da cadeira. O narrador para de falar.

CORTE

- André menino aparece na janela – a mãe acha que o vê.

CORTE

- A câmera mostra a mãe erguendo a cabeça, no momento que parece avistar a criança pela janela, fora da casa. Ela chora.

CORTE

- Volta para a pensão. Pedro fala: “mas, ninguém em casa mudou tanto como Ana...”.

CORTE

- Câmera focaliza a boca de André. Sua respiração exaltada. Ele se movimenta e sai andando pelo quarto.

CORTE

- **Capítulo 5**

SEQUÊNCIA ANA NA PALHA

- Casa velha, Ana deitada na palha com um lenço no rosto. A câmera filma seu corpo – um vestido branco – passeia por ela em *traveling*.

CORTE

- Volta para a pensão, a mão de André oferecendo uma garrafa de vinho para Pedro que diz: “eu não bebo mais”.

CORTE

- Quando ele termina de falar, André chorando, entorna a garrafa em sua boca com certa voracidade.

CORTE

- Atira a garrafa contra a parede: “não faz mal eu beber”.

CORTE

- Pedro se assusta e corre para um dos cantos do quarto; vemos suas pernas se locomoverem.

CORTE

- André grita: “eu sou um epilético”!

CORTE

- Pedro tapa o rosto com as mãos como se quisesse se defender do irmão conforme ele vai falando o que acontecerá com a família.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Volta para a fazenda criando a cena que ele descreve: as portas são fechadas.

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

- Pedro encolhido, assustado.

CORTE

- André falando dos homens da família.

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Os homens carregando uma caixa de ferramentas

CORTE

- Fecham as portas

CORTE

- Esparramam tinta branca, formando uma cruz.

CORTE

- E martelando também tábuas em cruz – serão as portas da casa velha?

CORTE

- Pensão, Pedro encolhido num canto do quarto.
- CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Uma correria – visão embaçada.
- CORTE

- Pai marcando uma porta com uma tinta branca
- CORTE

- Pensão, André falando e rodopiando.
- CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Os pés das irmãs correndo pelas casas.

CORTE

- Pensão, André falando e rodopiando.
- CORTE

- Pedro encolhido.
- CORTE

- Pensão, André falando e rodopiando.
- CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- As irmãs com velas nas mãos.

CORTE

- Pensão, André falando.
- CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- As irmãs juntas em um canto, vistas “embaçadas” pela câmera.

CORTE

- Pensão, André falando.
- CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Pedro falando exatamente o que André diz que ele falaria.

CORTE

- Pensão, André falando.
- CORTE

SEQUÊNCIA DA MASTURBAÇÃO

- André se masturbando no quarto; a imagem é branca e preta; o barulho do trem começa.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Pedro falando exatamente o que André diz que ele falaria.

CORTE

- As irmãs passam pela câmera em coro: ele nos abandonou! A imagem é confusa e rápida.

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

- Pedro encolhido.

CORTE

- Pensão, André falando e gesticulando.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Pedro falando exatamente o que André diz que ele falaria.

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Confusão de pessoas – as irmãs - passando e gritando em coro: “traz o demônio no corpo!”

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Pedro falando exatamente o que André diz que ele falaria.

CORTE

- Confusão de pessoas – as irmãs - passando e gritando em coro: “traz o demônio no corpo!”

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Pedro falando exatamente o que André diz que ele falaria.

CORTE

- Confusão de pessoas – as irmãs - passando e gritando em coro: “traz o demônio no corpo!”

CORTE

- Pensão, André falando. O barulho do trem recomeça.

CORTE

- Os braços de André erguidos.

CORTE

SEQUÊNCIA DO EPILEPTICO

- Os braços das irmãs erguidos.
- Estas passagens são entrecortadas com André falando convulsivamente no quarto com Pedro, seu rosto deformado.
- André parece gritar junto com a família, melhor, parece ele elevar o coro que é proferido contra ele mesmo.

CORTE

- Os braços de André erguidos; ele cai no chão exausto. O barulho do trem é ainda mais forte.

CORTE

- Pedro com metade do rosto tapado por um lenço.

CORTE

- André deitado no chão chorando convulsivamente.

CORTE

- Pedro com metade do rosto tapado por um lenço.

CORTE

- André deitado no chão fala com Pedro: “tape os ouvidos, enfie os dedos no buraco”.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE E DA ANA

- Duas mãos dadas, um a vela, rosas secas – ambiente escuro. A câmera vai subindo e vemos Ana e a mãe, atrás da filha, alisando seus cabelos. A mãe chora e parece cantar para ela. A câmera desce para as mãos e ouvimos a fala de André: “e depois de tanta lamúria...” (plano sequência).

CORTE

- André deitado no chão fala com Pedro: “[...] tudo em nossa casa Pedro é impregnado pela palavra do pai”.

CORTE

SEQUÊNCIA DO PAI NO PASTO COM OS FILHOS PEQUENOS

- A câmera percorre um chão de terra até chegar num certo ponto e subir e mostrar o pai tirando as folhas de um galho: “é preciso começar pela verdade e terminar pela verdade”. Uma música começa. – a mesma música da fábula. O pai anda até o filho (André menino). No momento da caminhada, apenas vemos o pai da cintura para

baixo e podemos ver nitidamente o galho e a faca que ele vem trazendo. Ele se aproxima do filho que ergue as mangas da camisa como se estivesse oferecendo seus bracinhos para apanhar. O pai fica de costas para a câmera e vemos só um de seus braços praticamente.

CORTE

- Volta para a pensão, é André moço quem, agora, oferece os braços no mesmo gesto de erguer as mangas; a câmera capta suas mãos abertas.

CORTE

SEQUÊNCIA DO PAI NO PASTO COM OS FILHOS PEQUENOS

- Volta para a fazenda, o pai batendo na criança.

CORTE

- Volta para a pensão, André mostra os braços para Pedro: “olha nos meus braços...”
- A câmera atrás de André; e Pedro é visto no canto do quarto encolhido, com as pernas e com os braços dobrados (embaçado). No instante em que André mostra os braços, Pedro vira o rosto.

CORTE

- A câmera volta-se para o rosto de André.

CORTE - mudou de música (música tempo)

SEQUÊNCIA DO PAI NO PASTO COM OS FILHOS PEQUENOS

- O narrador em *off* começa a falar e a câmera se volta para a fazenda, filmada de cima, vê o pai com duas crianças. A câmera se volta para o céu, a claridade e, agora, a voz do pai: “olha o vigor da árvore” A câmera passeia pela árvore e depois pelos campos, depois, para o gado, como se ela tivesse percorrido um círculo até voltar para baixo onde estão o pai e as duas crianças. O pai está falando.

CORTE

- Volta para a pensão, André está no chão, encolhido na parede. Começa a falar com Pedro: “alguma vez te passou pela cabeça suspender o cesto de roupas sujas no banheiro?”

CORTE

- Pedro também está sentado encolhido num canto na parede com a cabeça enterrada nos braços, conforme André fala, ele ergue um dos olhos e, logo em seguida, volta a abaixar a cabeça.

CORTE

- André fala e chora.

CORTE

SEQUÊNCIA DO CESTO DE ROUPAS SUJAS

- A câmera está no fundo de um cesto de palha e as peças de roupas vão subindo.

CORTE

SEQUÊNCIA DO CESTO DE ROUPAS SUJAS

- Mãos são vistas puxando lenços brancos.

CORTE

- Volta para a pensão, André fala.

CORTE

• Capítulo 6

SEQUÊNCIA DO CESTO DE ROUPAS SUJAS

- Casa da fazenda, um homem põe um lenço na cama, tira as calças e dá início ao que parece uma masturbação. Uma música se inicia.

CORTE

- Ana entra num quarto, tranca a porta, fecha as janelas e pega o espelho da parede, coloca-o no chão. Um paletó preto pendurado num cabide, na parede.

CORTE

- Volta para a cena do homem no quarto que se masturba é Pedro – seu rosto é visto de perfil, deitando na cama, com expressão de gozo.

CORTE

- Volta para as pernas de Ana que pôs o espelho no chão e olha de cócoras seu próprio sexo, tocando-o.

CORTE

- As meninas com as saias amarradas uma nas outras e de mãos dadas rodam, riem, para ver seus sexos refletidos no espelho no chão.

CORTE

- Volta para um quarto, um jarro marrom, numa cadeira, uma janela e uma cômoda, um quadro de santo em cima da cômoda. Por uma fresta de luz, parece uma porta, um barulho e alguns movimentos do pai se trocando. É um plano-sequencia.

CORTE

- Volta para a cena da Ana de cócoras vendo o seu próprio sexo através do espelho no chão. Agora, aparece o rosto da menina refletido, mas não nitidamente. Devagar ela leva a própria mão para perto do rosto e a câmera mostra sangue em suas mãos. Para a música.

CORTE

- Na cozinha, uma mulher derruba uma tigela de coalhada no chão e corre, enquanto outra mulher entra para limpar a sujeira.

CORTE

- Um pano manchado de sangue é erguido por alguém de costas e mostrado para a câmera.

CORTE

- Volta para a pensão, André fala. Ele ainda está encolhido no chão próximo a parede.

CORTE

SEQUÊNCIA DO AVÔ

- Conforme André está falando do avô, volta para a fazenda, e os pés no chinelo de um homem aparecem através do que parece ser uma cristaleira; a câmera sobe esta cristaleira e os passos do homem balançam os copos.

CORTE

- As mãos do homem no móvel e ele se aproximando. A câmera sobe pelo seu corpo, percebemos uma corrente do ouro pendurada em seu casaco preto.

CORTE

- Quando André fala do anzol de ouro, aparecem mãos que tiram do casaco um relógio de bolso de ouro.

CORTE

- Ele abre o relógio, a câmera fixa no relógio, André parou de falar e agora só se ouve o tic-tac do relógio.

CORTE

- Volta para a pensão, pernas caminham até um banco onde está a garrafa de vinho com uma chaleira e voltam.

CORTE

- Câmera volta para André ainda sentado no chão, há barulho de um copo sendo cheio. André olha para cima

CORTE

- De baixo para cima, vemos Pedro entornando um copo de vinho. A câmera assume o olhar de André ao filmar Pedro. Pedro termina de beber e volta a encher o copo de novo. O olhar é ainda de André. Pedro oferece um copo para André.

CORTE

- A câmera mostra André chorando e se encolhendo e a sombra na parede do braço de Pedro com o copo na mão.

CORTE

- A câmera fita por baixo o irmão oferecendo o copo. Podemos perceber uma câmera que ora invade a visão de André ora ela é observadora. André ergue as mãos para pegar o copo; as mãos de Pedro estão refletidas na parede.

CORTE

- As pernas de Pedro voltam para o outro canto do quarto; ele se senta e se encolhe na mesma posição em que estava anteriormente. Pedro está encolhido num outro canto no chão do quarto, perto da parede.

CORTE

- André se debruça no chão e ele fala, mas o que ouvimos são os seus pensamentos.

CORTE

- Os pés da mesa e o copo no chão, por trás da mesa os pés de André no batente da parede. Plano-sequência. Ele rasteja pelo chão, por enquanto que o parecem ser seus pensamentos vão sendo ditos por ele.

CORTE

- As plantas dos pés de André se movimentando.

CORTE

- A câmera focaliza-o de lado, no chão também. A visão é escura. Ele vai se aproximando do irmão que continua em seu canto.

CORTE

- Pedro no canto do quarto. A mão de André se estende na direção de Pedro. A câmera parece assumir o olhar dele, filmando só sua mão, do braço para a mão. Ele para de se rastejar, a mãe permanece imóvel e parece querer se fechar: “Não tinham consistências os sermões do pai”, a mão vai se fechando e a luz vai ficando mais escassa e Pedro cada vez mais embaçado no canto. Barulhos de badaladas de relógio.

CORTE

SEQUÊNCIA SERMÃO DO PAI

- O ambiente mudou: barulho de badaladas de um relógio antigo, mostra seus ponteiros em algarismos romanos, a câmera vai descendo da parte de cima do relógio para baixo.

CORTE

- Na escuridão, o pai acende um lampião, vemos o lampião sendo aceso por uma mão primeiro.

CORTE

- A família sentada à mesa, o pai de costas e a voz do pai: “o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio”.

CORTE

- Os dois ramos da mesa são mostrados, primeiro o da direita

CORTE

- E depois o da esquerda.

CORTE

- O pai de frente na ponta da mesa.

CORTE

- Todos estão, praticamente, de cabeça baixa e seus pratos estão vazios.

CORTE

- Volta a câmera para o pai, ele fala.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE – PARTIDA DE ANDRÉ

- O pai para de falar, a voz agora é de André: “eu ainda nem tinha abandonado nossa casa, Pedro”. Enquanto isso, as costas da mãe vão sendo mostradas, ela está fazendo algo na cozinha a câmera vai chegando perto como se fosse o olhar do próprio André espiando. Até um olhar de menino. A mãe joga farinha na mesa, parece fazer pão.

CORTE

- Volta para a pensão, o rosto de André, ele ainda fala da mãe. A cena é escura e seu rosto não é iluminado por inteiro.

CORTE

- Pedro ainda na mesma posição.

CORTE

- André falando.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE – PARTIDA DE ANDRÉ

- Volta para a fazenda; a mãe agora é vista ao longe, ainda de costas na cozinha, lavando a mão, indo ver o pão crescer na janela. Como se o próprio André estivesse se afastando dali.

CORTE

- Pensão, André falando.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE – PARTIDA DE ANDRÉ

- Volta para a fazenda, é André indo embora, fechando a porteira da casa, a narração da fuga.

CORTE

- Ele se volta para a fazenda

CORTE

- A mãe chorando na janela.

CORTE

- Ele se afasta.

CORTE

- A mãe com as mãos na janela.

CORTE

- Ele corre.

CORTE

- Mãe chora; passa as mãos em seu ventre.

CORTE

- Volta para a pensão, André arruma a luminária. Pega uma caixa e traz para junto do irmão.

CORTE

- Vai falando com o irmão, enquanto seu rosto é mostrado ora com luminosidade ora meio escuro. A voz do ator muda um pouco agora, parece sussurrar.

CORTE

- Os irmãos estão sentados no chão e bebem mais vinho. A cena é escura.

CORTE

- O rosto de Pedro.

CORTE

- André vira a caixa de cabeça para baixo; conforme bate com a caixa no chão no chão, risos de mulheres ao fundo.

Capítulo 7

SEQUÊNCIA DO PROSTÍBULO

- Uma sombra de um homem subindo uma escada - é André no prostíbulo – cena escura

CORTE

- As mãos de uma mulher trocam um disco numa vitrola ela se vira e sai andando, vemos suas costas; ela passa perto de um grupo de mulheres.

CORTE

- André sem barba, de paletó claro, andando.

CORTE

- Meio iluminados, corpos de mulheres passam na frente da câmera (serão os olhos de André?). É uma iluminação meio amarelada. Às vezes as “luzes” são dos cigarros que vão sendo acesos. Música no fundo. Um piano ao fundo.

CORTE

- Aparece André, sem barba e bem vestido.

CORTE

- Ele está no quarto com uma prostituta quase nua que está arrumando a cama. Ambos, agora, despem-se, a mulher já está sentada na cama e André no fundo do plano.

CORTE

- Volta pensão, a caixa é aberta e caem umas quinquilharias no chão. Mãos mexem nas coisas.

CORTE

- Alguns objetos do vestuário feminino são mostrados; parecem fitas de cabelos, pedaços de ligas, broches, etc. Mãos pegam numa fita roxa de veludo com uma rosa branca – podemos supor serem estas as mãos de André.

CORTE

- O rosto de André que vai mostrando os objetos para Pedro.

CORTE

- A câmera mostra as mãos dos dois segurando a fita roxa juntos.

CORTE

- A fita roxa passando por entre dedos.

CORTE

- Depois o rosto de Pedro observando a fita de uma prostituta.

CORTE

- Rosto de André, falando para Pedro a história daquela fita roxa. Na frente de seu rosto, vemos as mãos de Pedro embaçadas; André cheira a fita roxa e parece se lembrar de algo.

CORTE

SEQUÊNCIA DO PROSTÍBULO

- Volta para o prostíbulo, André deitado na cama, suando. As mãos da prostituta em seu pescoço, ela está em cima dele. Ela começa a falar: “Dá uma pena [...]”. André está tremendo. Os dois são mostrados em meia luz, um abajur antigo com luz amarela ao fundo.

CORTE

- As mãos da prostituta com anéis imensos e pulseiras no pulso no pescoço de André. Ela passeia com as mãos no pescoço e no peito suado e trêmulo de André.
- O rosto da prostituta.

CORTE

- As mãos dela no rosto dele.

CORTE

- O rosto dela (ela ainda fala).

CORTE

- O rosto dele.

CORTE

- A prostituta chora e ri e dá para ele a fita roxa que estava no seu pescoço.

CORTE

- As mãos da prostituta com a fita roxa na mão, oferecendo-a para ele. Ela coloca as mãos dele junto com as dela na fita.

CORTE

- A prostituta beija-lhe o rosto e o corpo enquanto ele continua deitado. A câmera para um pouco no peito de André que se move conforme a força de sua respiração.

CORTE

- O prostíbulo continua sendo mostrado em meia-luz, pessoas dançam, uma fumaça vai subindo, enquanto o narrador *voz off* começa a falar como se estivesse falando com Pedro.

CORTE

- Uma mulher sentada na cama olha um homem que chega – ele está de costas e não sabemos quem é. Mas, a prostituta é a mesma que esteve com André.

CORTE

- Uma fumaça de cigarro vai subindo. Atrás da fumaça um corpo embaçado parece se vestir. Pelo jeito de mexer e soltar os cabelos, vistos de forma embaçada pela câmera também, parece ser um corpo de mulher (o cigarro seria do próprio narrador? Respiração como se estivesse soltando a fumaça, será ele lembrando?); o narrador em *off* para de falar.

CORTE

- Volta para a pensão, barulho de coisas batendo, são os objetos da caixa de André que vão sendo erguidos; agora é André quem fala, mexendo nos objetos.

CORTE

- Sobe uma pulseira com berloques, percebemos que embaixo dela tem um livro.

CORTE

- Pedro está prostrado, sentado no chão.

CORTE

- Mãos puxam uma orquídea que estava no chão. André fala: “engorde os olhos com essa orquídea”.

CORTE

- Mãos puxam uma pulseira que estava no chão. André fala: “essa pulseira”.

CORTE

- Mãos puxam um par de ligas cor-de-rosa que estava no chão. André fala: esse par de ligas etc.

CORTE

- Rosto de André com os objetos na mão – aparece o livro conforme ele puxa – e ele fala: “essas quinquilharias que paguei com moedas roubadas ao pai”.

CORTE

- Os objetos em cima de um livro.

CORTE

- André falando e mexendo nas coisas: foi uma longa adolescência.

CORTE

- O rosto de Pedro – parece que está olhando para as coisas no chão.

CORTE

- André empurra a caixa de coisas para Pedro, dizendo para ele levar consigo.

CORTE

- Pedro se contrai.

CORTE

- André falando.

CORTE

- O rosto de Pedro.

CORTE

- André se entusiasma ao falar e levanta; conforme ele levanta, com a sua cabeça balança o lustre do quarto, fazendo com que a iluminação fique num vai e vem (velar e desvelar?).

CORTE

- Pedro põe as mãos no rosto, parece chorar.

CORTE

- Num vai e vem da luz, seu rosto e suas gesticulações vão sendo mostradas pela câmera. Chega um momento no qual o rosto de André não é mais mostrado, conseguimos ver apenas seus braços e ombros gesticulando, conforme fala. Depois que André para de falar, ele fica próximo a uma janela sem que seu rosto seja mostrado.

CORTE

- O rosto de Pedro escorre-lhe uma lágrima. Música começa.

CORTE

- André na mesma posição, seu rosto se inclina para baixo e ele chora.

CORTE

• **Capítulo 8**

SEQUÊNCIA DOS AFAZERES DOMÉSTICOS DA FAZENDA

- Casa da fazenda, na cozinha, um saco de coalhada pinga numa bacia que se encontra na mesa – a câmera passa os olhos pelo saco de coalhada e vai descendo até a bacia. Voz do narrador voz *off*: “È enxergando os utensílios mais o vestuário da família...”.

CORTE

- Durante sua fala, a sombra de uma mão passeia sobre um lençol branco balançando ao vento; a mãe entre os lençóis no varal. Risos de crianças ao fundo.

CORTE

- As mulheres na colheita; o pai passa com um carro de bois.

CORTE

- Um menino e uma menina sentados com uma bacia de leite que é derramada em um outro recipiente.

CORTE

- A mãe e as meninas - parece que a mãe está tirando um molde (de roupa) de uma das meninas - as outras filhas a imitam.

CORTE

- A mãe tirando o molde da menina.

CORTE

- André menino espiando a mãe tirando um molde de Ana que está de pé numa cadeira.

CORTE

- A mãe tirando o molde da menina.

CORTE

- André menino espiando.

CORTE

- André menino subindo numa árvore e balançando-se.

CORTE

- Um menino mais novo o observa (será Lula?).

CORTE

- André menino balançando-se na árvore.

CORTE

- Mãos fazendo um passarinho de massa em cima da mesa.

CORTE

- André e Ana e mãe na cozinha, a mãe amassa o pão; enquanto André faz um passarinho com a massa de pão.

CORTE

- Mãos fazendo o passarinho de massa.

CORTE

- Ele leva o seu pássaro para assar no fogão à lenha; um menino mais alto bebe água perto do forno a lenha; a mãe ensina as meninas a fazerem a massa do pão sírio.

CORTE

- Mesa da família, a mãe pondo a comida. A mãe senta-se à mesa – o narrador ainda fala. A câmera está atrás do pai.

CORTE

- Volta para a pensão, de pé, André fala colericamente com Pedro.

CORTE

- Pedro está sentado com as mãos no rosto.

CORTE

- As mãos de André estão estendidas na direção do irmão.

CORTE

SEQUÊNCIA DA FÁBULA

- Volta para a fazenda, o pai acende o lampião e começa a narrar a história do faminto. Está tudo escuro, praticamente não se consegue enxergar nada a não ser ele, o pai. A câmera de frente para o pai.

CORTE

- O pai abre um livro (bíblia ou alcorão?).

CORTE

- Há música e uma imagem de André no quarto de pensão deitado se contorcendo e chorando com suas mãos estendidas para a câmera (para Pedro?).

CORTE: escurece e há barulhos de trovão.

SEQUÊNCIA DA FÁBULA

- Raios clareiam de repente o plano, parecendo chuva mesmo.

CORTE

- Chão forrado de folhas secas.

CORTE

- Os olhos de um homem.

CORTE

- A boca deste homem.

CORTE

- De novo os olhos do homem e uma voz: “donde vens tu?”

CORTE

- Barulhos de trovão, a cena é branca e preta (para marcar a fábula), o mendigo é André e o sultão é o pai, ambos estão caracterizados: o pai tem uma longa barba e turbante na cabeça, André também está barbado, etc. Primeiro a história é mostrado de acordo com a versão do pai. Há um lampião na mesa também, como na mesa da família.

CORTE

- O sultão bate palmas.

CORTE

- O rosto do mendigo – como se ele estivesse assustado com o gesto do outro. A narração da fábula é do pai.

CORTE

- O homem finge que leva as mãos com um suposto jarro trazido da mão de um serviçal, que apareceu ali por causa das palmas.

CORTE

- O mendigo repete o ato.

CORTE

- O sultão o observa.

CORTE

- O sultão bate palmas.

CORTE

- O homem se senta. Abre o plano e podemos ver os dois sentados à mesa.

CORTE

- As mãos dos serviçais fingem colocar comida na mesa.

CORTE

- O mendigo olha faminto.

CORTE

- O sultão finge repartir um pão e oferece para o mendigo.

CORTE

- O mendigo pega o pão fictício.

CORTE

- O sultão finge comer um pedaço de pão.

CORTE

- O mendigo faz a mesma coisa.

CORTE

- O homem pergunta o que o mendigo acha do pão.

CORTE

- O mendigo responde.

CORTE

- O homem pergunta o que ele acha das outras comidas.

CORTE

- O mendigo finge que observa, em cima da mesa, as comidas de que o outro fala.

CORTE

- O homem continua falando e apontando as comidas.

CORTE

- O outro se estica para pegar a comida oferecida e fala de seu aroma.

CORTE

- O sultão o observa.

CORTE

- O mendigo continua comendo com satisfação.

CORTE

- O homem finge servir doces para o outro.

CORTE

- O mendigo ergue braços com voracidade para pegar o doce das mãos do outro.

CORTE

- O homem retrai a mão, advertindo o mendigo de que ele deveria mastigar bem e, logo depois, volta a lhe oferecer.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem bate palmas: “podem trazer a sobremesa”.

CORTE

- Braços de serviçais fingem trazer comidas.

CORTE

- O homem pede para que ele coma.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem também come.

CORTE

- O mendigo come.

CORTE

- O homem oferece os figos.

CORTE

- O mendigo observa o homem.

CORTE

- O homem pede que ele coma.

CORTE

- Ele diz que já está satisfeito.

CORTE

- O homem se acha admirado, afinal ele havia chegado ali com tanta fome.

CORTE

- O rosto do mendigo.

CORTE

- O homem diz que, de qualquer forma, teria sido uma honra dividir a refeição com ele.

CORTE

- O mendigo vai levantar, mas o homem o impede.

CORTE

- O homem diz que eles ainda não haviam bebido e bate palmas

CORTE

- O mendigo o observa; novamente mãos trazem o que seria o vinho.

CORTE

- O homem serve os dois.

CORTE

- O mendigo bebe no copo fictício.

CORTE

- O homem também bebe.

CORTE

- O mendigo coloca o “copo” na mesa

CORTE

- O homem o serve novamente.

CORTE

- O mendigo bebe com satisfação e se finge embriagado.

CORTE

- O homem também bebe e volta a encher o copo do outro.

CORTE

- O mendigo bebe no copo fictício e diz que o vinho é sublime.

CORTE

- O homem fala que finalmente encontrou um homem de caráter firme e que de agora em diante ele passaria a morar ali com ele. Quando ele para de falar, o pai na mesa dos sermões narra o fim da história.

CORTE

- O mendigo come um pão de verdade agora com muita satisfação, fazendo barulhos de satisfação. Antes, os dois gesticulavam como se houvesse mesmo alimentos na mesa para se servirem.

CORTE

- O homem o observa admirado. A narração do pai para e quem comenta sobre a imagem é André agora: “como podia o homem que tinha o pão à mesa...?”.

CORTE

- Volta para a pensão, André e Pedro estão sentados no chão um ao lado do outro e André indaga a história do pai: “como podia o homem que tem o pão na mesa, o sal para salgar...?”

CORTE

SEQUÊNCIA DA FÁBULA

- Conforme ele fala, o pai é mostrado à luz do lampião na mesa, como que terminado de contar sua história. André ainda fala e um barulho de chocalhos parece se intensificar – barulho da revolta.

CORTE

- Volta para a pensão e ele está sentado no chão ao lado de seu irmão quieto. André começa a contar sua versão da história do faminto, aquela que o pai, segundo ele, não tinha contado.

CORTE

SEQUÊNCIA DA FÁBULA VERSÃO DE ANDRÉ

(é a continuação da fábula do pai, por isto, a cena é branca e preta).

- O mendigo afasta o pão da mesa. Para o chocalho (som).

CORTE

- O homem o observa assustado.

CORTE

- O mendigo dá um murro no homem

CORTE

- O homem cai.

CORTE

- Os olhos do mendigo; ele justifica o seu ato.

CORTE

- Um dos braços do mendigo erguido com a mão aberta; a câmera desce até seu rosto e ele fala: “a impaciência também tem os seus direitos”.

CORTE

- A mão do mendigo se fechando (ele ainda está com o braço erguido).

CORTE

- O rosto de André se virando para o pai na mesa da família, provavelmente, depois, da fábula ser contada – André moço, sem barba: “A impaciência também tem os seus direitos”.

CORTE

- Ele se ergue da cadeira.

CORTE

- Com o barulho da cadeira, a mãe olha para ele e depois para o pai.

CORTE

- O pai olha assustado para a mãe e, depois, olha para Pedro que olha para as irmãs.

CORTE

- As irmãs olham assustadas.

CORTE

- Ana abaixa a cabeça deixando seus cabelos cair no rosto; a câmera mostra suas mãos juntas em cima da mesa, ela abaixa a cabeça cada vez mais. Barulhos de insetos.

• **Capítulo 9**

SEQUÊNCIA DO BOSQUE

- Uma pessoa corre; a câmera segue seus movimentos rápidos, filmando suas pernas: percorre o chão cheio de folhas, parece um bosque úmido. Pode-se supor que é André quem corre. A câmera filma seus pés de trás, como se estivesse correndo junto, logo atrás dele.

CORTE

- Na casa, uma mão apaga o lampião (serão as mãos da mãe?).

CORTE

- André respira ofegante, percebe-se pelo movimento de seu peito desnudo; ele está no meio da folhagem bem verde; seu rosto só é mostrado parcialmente, seu peito é a parte de seu corpo que mais é vista. Ele abaixa a cabeça, seu rosto está na sombra, e começa a dizer: “Eu tenho 17 anos...”. Barulho de bichos do brejo.

CORTE

- Continua falando e seus pés caminhando, a câmera os segue.

CORTE

- A câmera mostra ao longe o corpo nu de André que se ergue num local mais alto: “eu posso”. Uma música começa a tocar.

CORTE

- Agora, a câmera está na sua frente e mostra seu rosto erguido, não é nítido, tem sombras e pedaços do corpo em meio à folhagem verde. Ele parece estar numa espécie de brejo.

CORTE

- Quando ele acaba de falar, a música aumenta e a câmera parece assumir a perspectiva de seus olhos, porque mostra a folhagem das árvores acima e o céu. Não parece dia.

CORTE

- Agora filma um lado do seu peito ofegante, podemos ouvir sua respiração. Há folhas e água em seu peito. A água sobe em seu peito, parece que ele entra na água. A música ainda toca. Ele tira a folhagem do peito, a câmera assume seus olhos – a mesma coisa: mostra os troncos das árvores e o céu.

CORTE

- A câmera mostra um corpo dentro da água. Será uma mulher? Por causa do cabelo cumprido. O corpo se movimenta.

CORTE

SEQUÊNCIA DO AVÔ

- Uma mão abre o relógio de bolso de ouro: Maktub – é o avô. Um barulho de trovão.

CORTE

- A câmera desvia-se para o André menino, na mesa, sentado, com a mãe servindo uma refeição, ele observa seu avô.

CORTE

- Logo a câmera retorna para as mãos que fecham o relógio. (presságio)

CORTE

- Um homem de chinelos ao fundo olha e sai, não dá para ver nitidamente seu rosto, ele está muito afastado. Barulho de chuva de novo. Parece a casa da fazenda, o ambiente está escuro. Uma música toca, a câmera mostra Ana pequena se desgrudando da porta. Era ela quem olhava para o avô? Naquele momento, a câmera eram seus olhos? A menina se move e se encosta-se a uma outra porta e fita uma janela: está chovendo lá fora. A câmera segue até a janela, embaixo da janela, na chuva, Ana e André moços se entreolham. A música é a mesma. Plano-sequencia.

- Ana sai correndo.

CORTE

- André pende a cabeça para trás como se estivesse gritando.

CORTE

- Volta para a mesa da família, mostra uma cadeira e um prato vazio (visão metonímica da mesa), as pessoas se aproximam, porque ouvimos passos, mas, as mãos de um homem seguram-se na cadeira, como se fosse puxá-la. Outras mãos do seu lado estão fazendo a mesma coisa. Não sabemos de quem são as mãos. A câmera segue pela mesa, aparecem os copos e os pratos. Um barulho de passos ao fundo. Agora sim, todos puxam suas cadeiras para se sentarem, provavelmente, os passos são do pai que se aproxima, permitindo que todos possam se sentar. Mais afastado, podemos ver o terço nas mãos do pai, ele se senta, assim também todos fazem. Há uma cadeira vazia.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ NA CASA VELHA

- Escuridão, uma porta se abre e vemos pés entrarem.

CORTE

- Um homem com feno na mão - é André e ele está na casa velha, porque a câmera passeia pelos escombros e mostra seu caminhar de baixo, ele está no andar de cima. Escuridão. Vemos uma janela acima e barulhos de passos.

CORTE

- Ele tira seu sapato, podemos ver só seus pés que parecem ser levados para dentro da casa (é o desejo que o carrega), ele está próximo da porta. A câmera percorre suas pernas, ele está ofegante, podemos ouvi-lo; ele parece iniciar o que eu seria uma masturbação.

CORTE

SEQUÊNCIA PENSAMENTO DE ANDRÉ – ANA NA CHUVA

- Imediatamente, volta para a cena da chuva e do bosque e é Ana que está lá, molhada, o dia de chuva.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ NA CASA VELHA

- Volta para André na casa velha, seu rosto se volta para o lado no chão, com uma expressão que parece de gozo e de dor.

CORTE

SEQUÊNCIA PENSAMENTO DE ANDRÉ – ANA NA CHUVA

- Volta para Ana: seu rosto molhado se inclina para trás, também numa expressão de prazer.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ NA CASA VELHA

- Volta para o rosto de André.

CORTE

- A câmera segue para a porta devagarzinho, tem sol lá fora e a folhagem é verde (é o momento presente em oposição à folhagem amarelada do passado?).

CORTE

SEQUÊNCIA SERMÃO DO PAI

- Volta para a mesa da família, o pai falando, parece dia, o barulho dos ponteiros do relógio. Ele não é visto de frente, não na linha do horizonte, pois podemos perceber próximos os utensílios na mesa. Ele fala.

CORTE

- A câmera mostra o lado direito da mesa: as meninas e Pedro no fundo, por último. Eles estão com as cabeças baixas parecem tristes.

CORTE

- Volta para pai.

CORTE

- Agora, a câmera mostra o lado esquerdo: Lula primeiro, depois, Ana e mãe ao fundo. Lula e a mãe estão embaçados, mas, podemos ver Ana nitidamente (1º plano).

CORTE

- A voz do pai continua, mas a cena muda: a câmera mostra as mulheres retirando a mesa. Uma música entra. As mulheres saem e parece um quadro: a mesa, o relógio e as janelas. O pai continua falando (é a mesma fala do final), a sala é iluminada com os raios do sol que entram pela janela – já se passou algum tempo ou dias (?) – a mãe vem da cozinha e limpa a mesa, uma das irmãs passa, outra abre a porta em frente a mesa e bate os lençóis; ao fundo, perto da cozinha, uma outra varre. Ana vem vindo da cozinha, ela parece parar em frente ao lugar da mesa no qual André se sentava. A voz do pai continua ao fundo.

CORTE

- Volta para o pai falando na mesa.

CORTE

- Quando para de falar, volta para a Ana na mesa pegando com cuidado as coisas da mesa, do lugar de André. Apenas suas mãos são mostradas.

CORTE

• **Capítulo 10:**

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- André que estava deitado na palha, ergue-se em sobressalto, corre e abre uma porta.

CORTE

- Ao entrar em outro cômodo, voa uma coruja.

CORTE

- Ele se assusta.

CORTE

- Ele vai até as janelas e chama “Ana!”. Ele sai correndo pelo corredor da casa velha. Corre, entra num cômodo e abre as janelas – a câmera não o segue apenas o observa. De repente, ouvimos uma música e a câmera lentamente mostra André deitado de novo na palha com as mãos no rosto, vemos isto de longe, ele diz: “estou louco!”.

CORTE

- A câmera filma no escuro um pedaço de sol que entra pela fresta de uma velha madeira “comida” (não sabemos ao certo se é uma janela). Ela vai se aproximando desta fresta até mostrar um pedacinho do lado de fora da casa e vemos um braço se apoiar numa parede. É Ana quem chega e André começa a falar: “Deus”. Vemos o tronco branco (por causa do vestido) de Ana apenas; ela se movimenta encostada na parede e devagar.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Dentro da casa velha, vemos o perfil de André menino se aproximar da janela e espiar lá fora e o que ele vê é uma pomba branca num muro.

CORTE

- O menino se abaixando como se fosse pegar alguma coisa, mas sem tirar os olhos de fora (continua a espiar). A câmera segue até alcançar o lado de fora da casa e mostrar uma linha estendida (a linha da armadilha). A pomba desce e pousa no chão, vemos a armadilha pronta para pegá-la.

CORTE

- Volta para o perfil do rosto do menino, ele a está observando de dentro da casa. Mostra um de seus olhinhos, a bochecha se movimenta, percebemos que ele está rindo de satisfação por causa a cena que vê.

CORTE

- A Câmera mostra agora nitidamente a armadilha (a corda, a peneira e o milho). A pombinha vem se aproximando, comendo o milho.

CORTE

- Volta para um dos olhos do menino, ainda de perfil e iluminado pela metade; seus olhos se espremem um pouco por causa de seu sorriso. Ele está quietinho observando.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para fora da janela, mas gora a visão é da metade debaixo do corpo de Ana que vem se aproximando encostada no muro. André começa a falar: “eu não me engano nesse incêndio...”, podemos ver saias brancas de Ana.

CORTE

- Volta para dentro da janela, André moço está de perfil, quase não o vemos direito de tão escuro que está. Ele está falando com a cabeça um pouco baixa. De repente, ele ergue o rosto, rindo e vendo Ana chegar.

CORTE

- Volta para fora da janela e, agora, podemos ver os cabelos de Ana também, seu corpo quase inteiro.

CORTE

- Volta para dentro da janela, André rindo, sai da janela.

CORTE

- Ele começa a chutar a palha.

CORTE

- A câmera capta a palha voando.

CORTE

- André abre a janela e chama por Ana. Não tem ninguém lá fora; a câmera segue pelo quintal até subir ao céu – a claridade do sol. Neste momento, uma outra música toca. A câmera faz o caminho inverso: sai do céu e volta para dentro da janela, fixa-se um pouco na imagem do quintal vista de dentro da janela (um quadro).

SEQUÊNCIA DO NARRADOR

CORTE

- A câmera segue para dentro da casa, para a fresta de uma porta, vê o vento entrar trazendo poeira. Neste momento, o narrador começa a falar do tempo: “O tempo, o tempo esse algoz, às vezes suave, às vezes mais terrível” e a câmera vai passando devagar dentro da casa escura, só um pouco iluminada pelas frestas de sol.

CORTE

- Durante a fala do narrador, há momentos em que a câmera está bem próxima a parede da casa, capturando todas as “estrias” da madeira escura e os furos na parede. Neste movimento da câmera, aparece uma mão que passa pela parede, vemos um escurecer / sombra conforme esta mão desliza na parede. O narrador para de falar.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- A câmera volta a passear pela casa, avista duas janelas e se volta para uma porta, é Ana quem está na porta.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Uma mãozinha (André menino) numa janela segurando uma cordinha, a visão que temos é de dentro para fora da casa. (câmera subjetiva).

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para Ana na porta. Barulhos de pássaros.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Volta para um dos olhos do menino de perfil, observando algo fora da janela.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para Ana entrando na casa. André está de costas para a câmera (antes era ele quem a observava?). Ana se aproxima um pouco, a câmera abaixa um pouco e vemos as mãos de André e Ana quase se tocarem.

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

CORTE

- Volta para a pombinha comendo, bem perto da armadilha. Uma música começa.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para Ana finalmente entrando na casa e André fechando a porta. Quando ele fecha porta, ouvimos o barulho, imediatamente.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Volta para a pombinha sendo pega pela armadilha. O ato de fechar a porta corresponde à peneira que prende a pombinha.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para a casa velha, a câmera mostra os pés de André: ele tira as botinas.

CORTE

- A câmera mostra o tronco e o quadril de Ana se movimentando mais para dentro da casa.

CORTE

- Os pés de André esfregando-se no chão.

CORTE

- O rosto de Ana no escuro.

CORTE

- Volta para os pés de André que agora se viram e andam mais para dentro da casa (André ainda estava perto da porta).

CORTE

- Agora, a câmera mostra seu rosto sorrindo ele vem caminhando a procura da irmã. Ele se aproxima da janela.

CORTE

- A câmera mostra seus pés e embaixo deles, podemos ver uma abertura que dá para um andar de baixo da casa e lá está Ana deitada na palha.

CORTE

- André se desvira e corre. Ouvimos barulhos de passos rápidos (pensamos ser André descendo).

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- André menino descendo rapidamente uma escadaria para fora da casa velha indo de encontro à pomba já presa pela armadilha. O menino se abaixa para erguer a peneira que esconde a pomba.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para a palha dentro da casa onde estava Ana e vemos André tocando as mãos da irmã com as suas e com o seu rosto.

CORTE

- A câmera que estava perto se afasta e vemos os dois de cima: Ana deitada e André reclinado com o rosto perto de sua mão. André se ergue um pouco e põe uma de suas mãos no rosto de Ana.

CORTE

- Volta-se para a mão e a câmera bem próxima, mostra seu rosto de perfil reclinado na mão da irmã.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Uma asa branca se abrindo e uma mãozinha contendo as asas. André começa a falar: “Um milagre meu deus...”.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- André segurando a mão de Ana e se erguendo. Com o rosto voltado para alto ele continua a falar.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- A asa branca.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para o rosto de André ainda voltado para cima, falando que sacrificaria uma ovelha para Deus.

CORTE

- Aparecem ovelhas pastando, Ana logo atrás delas.

CORTE

- Volta para o rosto de André erguido e agora chorando. Quando ele fala, eu te “devolvo a vida”, a música “É minha” começa a tocar.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- A pomba branca se agita e voa.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Na palha, o seio de Ana se ergue com uma respiração mais forte.

CORTE

- As mãos erguidas de André que seguravam a mão da irmã também erguida solta bem devagar. As mãos de Ana escorregam pela mão do irmão.

CORTE

- O rosto da Ana deitada na palha, olhando para o irmão.

CORTE

- Volta para o rosto de André chorando: “beberemos de muitos vinhos”. A mão de Ana está em seu rosto. Ele para de falar.

CORTE

- Volta para o rosto de Ana que sorri emocionada.

CORTE

SEQUÊNCIA O MENINO E A POMBA

- Volta para o menino que se ergue do chão com a pomba branca na mão e corre com ela pelo pasto gritando “é minha”. A câmera não o acompanha, mas vemos o menino sumindo ao longe.

CORTE

- O menino se deita no pasto.

CORTE

- A pomba.

CORTE

- O garoto acaricia a pomba, aproximando-a de seu rosto.

CORTE

- O perfil dele de encontro ao perfil da pomba.

CORTE

- Ele se deita com rosto no chão e a pomba está solta deitada também ao seu lado.

CORTE

- Ele se ergue com ela na mão, a beija e a solta, impulsionando para que ela voe. A câmera gira em volta dele que está com a cabeça erguida vendo a pomba voar (provavelmente).

CORTE

- A pomba voando no céu. Conforme vemos a pomba voando, o narrador começa: “e as pombas do meu quintal eram livres de voar...”

CORTE

- O menino correndo, como se a estivesse perseguindo. De repente, a câmera não o acompanha mais e, em sua correria, ele some. O narrador ainda está falando.

CORTE

• **Capítulo 11:**

- Volta para o quarto de pensão, André está deitado do no chão, ele vira o rosto.

CORTE

- Pedro caminhando de costas em direção a uma porta.

CORTE

- André diz: “Era Ana, Pedro”.

CORTE

- Pedro sai do escuro do quarto ele anda para perto de André, está de braços cruzados.

CORTE

- A câmera se volta para André que continua a falar deitado no chão.

CORTE

- Pedro esfregando a mãos na testa.

CORTE

- André pede que ele lhe traga a velha bacia de banho.

CORTE

- Pedro faz o que o irmão o pede: segura a cabeça de André, põe sua cabeça em seu colo e lava sua testa com uma toalha que de vez em vez molha na bacia. A câmera mostra a cena de cima, então, podemos ver André claramente e os cabelos de Pedro. Pedro abre a camisa de André e passa a toalha em seu peito depois no rosto de novo. Uma música começa.

CORTE

- De repente muda a cena: Pedro está de pé com os braços cruzados olhando para André, ou seja, o banho de bacia não havia acontecido era apenas o desejo de André. Pedro cobre seu rosto com a cabeça baixa. Neste momento, o narrador começa a falar: “vi que meu irmão cobriu o seu rosto...” Pedro some no escuro do quarto.

CORTE

- André observa o irmão ainda deitado no chão do quarto.

CORTE

- Pedro volta do escuro do quarto. O narrador continua a falar. A câmera ora está em Pedro ora está em André.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- André e Ana na palha; começa também uma música; as mãos de André na cintura de Ana, erguendo-a em seu colo.

CORTE

- Quando o narrador fala: “...amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole dessa hora...(p.121)”, a cena muda e uma espécie de máquina (um arado) aparece abrindo a terra marrom.

- Volta para a cena dos dois na palha: André beijando-lhe o rosto. A câmera está bem próxima do rosto dos dois.

CORTE

- O narrador para de falar; muda a cena: o sol através das copas das árvores “correndo” com a câmera que passa rápida.

CORTE

SEQUÊNCIA MENINO NA PALHA

- André menino está de pé em cima de uma espécie de janela aberta, ele ergue os bracinhos grita e pula em um monte de palha.

CORTE

SEQUÊNCIA ANDRÉ E ANA NA PALHA

- Volta para André e Ana deitados um ao lado do outro na palha com os olhos fechados. André abre os olhos e vira seu rosto para o de sua irmã. O narrador em *off* retoma o discurso: “e era Ana ao meu lado...”.

CORTE

Capítulo 12:

- Parece madrugada, a câmera passeia bem de perto por uma folha orvalhada, comprida e verde até chegar numa flor (orquídea) branca. Ouvimos uma música.

CORTE

- A câmera filma o céu cheio de nuvens escondendo o sol. As cores são: azul, roxo, lilás, ocre e amarelo. O narrador voz *off* começa: “...quando voltei a tatear a palha...”. Quando o narrador começa a falar, a câmera começa a caminhar pelo céu devagar.

CORTE

- Quando o narrador termina sua fala “não há taça que não tenha um fundo de veneno”, a câmera mostra as mãos de André tateando a palha, ou seja, é a cena depois do coito.

CORTE

- Ele segue em direção a porta, podemos ver suas costas.

CORTE

- Ele chama por Ana.

CORTE

- Volta para dentro da casa, procurando a irmã. Corre pelos cômodos. A câmera se fixa novamente na janela ao fundo do corredor dentro da casa. Vemos André parado encostado na porta ao longe. Ele sai cambaleando, apoiando-se nas paredes do corredor; vem para perto da câmera e chama por ela de novo. Agora, a câmera vai junto com ele, captando seu vulto nos cômodos escuros. Ele corre para fora da casa. Uma música começa.

CORTE

- A câmera mostra o céu azul escuro, recortado pelos galhos das árvores. A câmera desce e vemos as costas de André. Ele caminha em direção a um lago e o atravessa. Volta a chamar pela irmã. A câmera pára, não o acompanha na sua travessia pelo lago. Vemos André sumir ao longe. A tela fica escura.

CORTE

- De repente, vemos André surgir pela lateral esquerda da tela. Ele está de perfil, mas só vemos o seu contorno, pois está praticamente escuro (céu azul escuro).

CORTE

SEQUÊNCIA ANA E ANDRÉ NA CAPELA

- André entra por uma porta.

CORTE

- Num cômodo iluminado por uma vela no centro, vemos Ana de costas ajoelhada de frente para um altar. Podemos supor que é uma igreja, pois há bancos e altar. A câmera vai entrando e ouvimos “te amo, Ana” – é André entrando, mas ele está atrás da câmera – será sua visão a visão de Ana ajoelhada? A câmera entra pela lateral direita do plano e, conforme ela caminha, vemos a sombra de André refletida na parede direita da capela. Ele vai entra e fala com ela.

CORTE

- De repente, a câmera se desvira e mostra de frente, do peito para cima, André falando. Há um pincelado de luz amarela da vela em seu corpo, mas a imagem em si é escura, sombreada.

CORTE

- Depois que André fala: “eu amo também o trabalho, ao contrário do que se pensa”, a câmera mostra Ana ainda na mesma posição.

CORTE

- Volta para André que ergue seus braços para frente ao dizer: “tenho mãos abençoadas para plantar”. Depois, continua falando: “serei também exemplar no trato dos animais”.

CORTE

- Logo que ele fala, “tenho alma de pastor querida irmã”, a câmera mais próxima de Ana, mas ainda um pouco atrás dela, filma-lhe o perfil. Ela está com um véu branco na cabeça e continua imóvel. André continua falando, mas, agora, a câmera está fixa em Ana.

CORTE

- A câmera mostra as mãos de Ana que seguram um terço preto. Uma música começa.

CORTE

- A câmera mostra o rosto de André que ainda fala.

CORTE

- Volta para Ana de perfil, imóvel.

CORTE

- Volta para André.

CORTE

- E mais uma vez para Ana.

CORTE

- Volta para André que abaixa a cabeça chorando.

CORTE

- Mostra Ana imóvel.

CORTE

- Volta para André, agora, irritado, ele grita: “me diga uma palavra”.

CORTE

- Ele corre para frente do altar.

CORTE

- O rosto de Ana, ela está chorando. Ana olha para cima.

CORTE

- O coração de uma estátua de Jesus.

CORTE

- A câmara mostra André de costas quase deitado em cima do altar. Ele continua falando.

CORTE

- Ana.

CORTE

- Ele se vira para frente. Ele tira a camisa.

CORTE

- Ana com a cabeça baixa chorando.

CORTE

- Ele se vira de novo para o altar, quase deitado em cima dele.

CORTE

- Ana chorando.

CORTE

- André na mesma posição de costas para a câmara, coloca uma das mãos dentro de sua calça.

CORTE

- Ana parece afastar o rosto para não ver a cena.

CORTE

- André se desvira, ele está se masturbando.

CORTE

- Ana chora cada vez mais.

CORTE

- André se contorce, chora e ri.

CORTE

- Ana com a cabeça baixa.

CORTE

- André volta a se contorcer encostado no altar, novamente, começa a rir.

CORTE

- Ana ergue se rosto em direção ao irmão.

CORTE

- De repente inclina seu tronco com as costas ainda encostadas no altar para perto da irmã, ficando mais ou menos na altura da cabeça dela. Vai para perto dela “eu tenho vontade de dar uma dentada no seu cristo”. Ana finalmente se ergue quando o irmão se aproxima dela.

CORTE

- Olha para ele um pouco e sai correndo da capela.

CORTE

- A música aumenta e André já não fala mais nada. Ele deita no chão, chorando alto.

CORTE

- E Ana corre pelo pasto para fora da capela. Vemos apenas um corpo branco que rápido se distancia.

CORTE

- André ainda está deitado no chão próximo aos lírios do vaso que ele jogou no chão, vemos apenas o seu tronco.

CORTE

- A vela vai se apagando.

CORTE

- Ele diz: “estou morrendo”.

CORTE

- A vela se apaga.

CORTE: longo e escuro (é a morte).

• **Capítulo 13:**

•

SEQUÊNCIA MESA DA FAMÍLIA

- Mesa da família: a mãe pega na mão do pai, sentado na ponta da mesa. Ouvimos barulho de badaladas de relógio. A câmera sobe das mãos dadas do pai e da mãe para o rosto da mãe. Podemos ver Ana e Lula ao seu lado na mesa.

CORTE

- O pai começa a falar “enquanto mais engrossam a casca...” a câmera continua na mãe que com a fala dele ergue um pouco sua cabeça e olha para ele. “Mais se torturam com o peso da carapaça”, o pai fala e a câmera o mostra de frente: ele está com o braço esquerdo apoiado na mesa, com as mãos na cabeça. Ele tem um terço em sua mão. Termina o sermão: “mas, se recusam a aceitar o remédio”

CORTE

- Volta para o quarto de pensão, André está deitado no chão. Voltamos a ouvir o sermão do pai: “a sabedoria está precisamente em não se fechar nesse mundo menor...”

CORTE

- Ouvimos os passos de Pedro dentro do quarto. A câmera está atrás dele e ele volta o seu rosto para ela; está de braços cruzados. Ele volta seu corpo para André. Há lágrimas em seus olhos. Ainda podemos ouvir a voz do pai.

CORTE

SEQUÊNCIA MESA DA FAMÍLIA

- Volta para a mesa, o pai proferindo o mesmo sermão, na mesma posição, ou seja, a câmera o fita de frente.

CORTE

- Volta para a pensão, André se levanta do chão e sentado, abaixa sua cabeça.

CORTE

- O rosto de Pedro, observando o irmão.

CORTE

- André ergue devagar sua cabeça e olha para Pedro de pé. Ainda ouvimos o sermão do pai.

CORTE

SEQUÊNCIA MESA DA FAMÍLIA

- Volta para a mesa do sermão, para o pai falando, quando ele termina “onde estiver um, há de estar o irmão também”, muda a cena.

CORTE

SEQUÊNCIA DO RETORNO DE ANDRÉ

- Vemos os trilhos de um trem que passa, parece que estamos na frente dele e uma música começa a tocar. A câmera vai subindo e o chão embaçado pela proximidade da câmera, vai ficando nítido e podemos até enxergar a estrada ao redor dos trilhos. A câmera que estava na frente do trem, desvia-se para a esquerda e nos mostra os pastos cercados, onde um cavalo branco pasta. Seguimos pelos pastos de acordo com a velocidade da câmera.

CORTE

- De repente, a câmera mostra o interior do trem, Pedro e André sentados. Pedro pega o bilhete do trem do cobrador que passa. André está sentado do lado da janela. Os dois estão “cabisbaixos”.

CORTE

- Pela janela, vemos uma criança correndo no pasto. Depois, vemos mais outras duas que correm junto com a primeira. A câmera se volta para dentro do trem e mostra a cabeça de André se inclinando para fora da janela para ver os meninos que correm. Quando ele olha, uma das crianças acena próxima a um lago. Não podemos ver o rosto dela, só a sombra de seu corpinho (André criança?).

CORTE

- Dentro do trem, podemos ver a cabeça de André retornar para sua posição original. Sua expressão é de dúvida (sobrancelhas franzidas). Podemos ver o perfil do rosto de Pedro. Ambos estão sérios.

CORTE

- A câmera mostra por detrás dos montes o sol já quase se pondo. Ela vai caminhando até encontrar um pedaço da casa da fazenda; um rebanho de ovelhas corre em direção contrária a câmera. Os irmãos chegando na casa; pulam a cerca e entram. A música para.

CORTE

- Já dentro da casa, vemos o rosto de André.

CORTE

- Na mesa, alguém larga os talheres no prato de sopa. Ouvimos barulhos de passos.

CORTE

- A câmera mostra Pedro de costas. Ele está entrando na sala onde fica a mesa. Ele, antes de entrar, se vira para a esquerda e a câmera acompanha seu olhar de longe. Vemos à esquerda ao fundo, André entrar num cômodo e fechar a porta.

CORTE

- A câmera está com ele dentro do quarto podemos ver a metade de seu corpo para cima. Ele caminha pelo quarto.

CORTE

SEQUÊNCIA PEDRO ANUNCIA A CHEGADA DO IRMÃO.

- Imediatamente, ouvimos “ele voltou” – é Pedro já na sala de jantar anunciando a chegada do irmão para a família. A câmera está atrás do pai, por isto, podemos ver toda a família à mesa e Pedro é mostrado de frente. Sentadas à mesa, as três irmãs da direita do pai se abraçam. De repente Ana sai correndo da mesa. A câmera a mostra indo e passando pela mãe, ao fundo, rezando ajoelhada num altar.

CORTE

- Volta para o quarto de André, ele pega sua caixa (das prostitutas), coloca-a na cama e alisa a sua tampa de madeira. Podemos ver somente os movimentos de sua mão passando pela caixa. Ele se afasta da cama, onde está a caixa, e se encosta na parede. Enquanto isto, ouvimos a voz emocionada do pai: “aquele que tinha se perdido voltou ao lar”.

CORTE

- A câmera volta para a sala do jantar e mostra o pai ainda sentado na mesa falando.

CORTE

- Quando ele termina, Rosa se levanta da mesa, mas Pedro a chama e ela para; e ele se senta à mesa do lado esquerdo do pai. Nem a mãe, nem Lula e nem Ana estão ali mais.

CORTE

- A câmera volta para o quarto, vemos André com a cabeça na porta, parece ouvir o que se passa na mesa.

CORTE

- Na mesa, vemos um prato limpo com talheres em cima sendo afastado para o lado (possivelmente o prato de André).

CORTE

- A câmera volta para o quarto, vemos André com a cabeça encostada na porta; ele sai da porta e a câmera se aproxima dela.

CORTE

- Parece que entra na sala, a câmera mostra o pai de costas e Pedro sentado ao lado dele explica: “André está doente, precisando de cuidados...”

CORTE

- Enquanto ele fala, a câmera mostra a mãe ao fundo, ainda no altar.

CORTE

- Volta para a mesa, o pai fala que Pedro está certo...

CORTE

- Volta para o quarto, André sentado olha para as frestas da parede com o teto.

CORTE

- A câmera segue seus olhos e nos mostra estas frestas de perto.

CORTE

SEQUÊNCIA DO PAI E ANDRÉ

- De repente uma porta se abre; uma das mãos do pai.

CORTE

- O pai de frente. Na escuridão, vemos seu rosto se aproximar. Ele está emocionado. Ele põe as mãos na cabeça de André.

CORTE

- André está com a cabeça baixa. Ele beija o filho.

CORTE

- O rosto emocionado de André; olha para o seu pai.

CORTE

- A câmera volta para o rosto do pai que fala: “abençoado o dia de sua volta...”o pai tira as mãos do rosto do filho.

CORTE

- Que volta a abaixar sua cabeça e diz para André: “quero ter uma conversa contigo mais tarde...”

CORTE

- O pai falando.

CORTE

- Conforme o pai fala, vemos uma mão de mulher (a mãe) pendurar uma toalha branca na porta e deixar um pijama numa cadeira; arrumar um par de chinelos no chão; colocar um sabonete e uma bucha num banco. Aqui termina a fala do pai.

CORTE

- O rosto de André olhando para seu pai. O pai volta segurar com as duas mãos o rosto do filho.

CORTE

- A câmera se volta para o rosto do pai.

CORTE

- Volta de novo para André. O pai sai do quarto, podemos ouvir seus passos no assoalho de madeira, enquanto a câmera está fixa no rosto de André.

CORTE

- Vemos, num outro ângulo da casa, o pai sair de um corredor.

CORTE

SEQUÊNCIA DAS IRMÃS E ANDRÉ

- As irmãs espiam escondidas. Elas vão andando se esfregando na parede, quietinhas, até entrarem no quarto de André.

CORTE

- Ao entrarem, abraçam o irmão e falam.

CORTE

- Felizes, vão rodando o irmão e lhe contando sobre os preparativos para a festa de sua chegada.

CORTE

- Uma das irmãs abraça-se em suas costas.

CORTE

- André dá uns passos para frente e a câmera focaliza seu rosto meio de lado, ouvindo o que as irmãs estão lhe dizendo.

CORTE

- Ele olha para as coisas arrumadas, a câmera nos mostra as coisas arrumadas. Eles se aproximam do banco onde está o sabão e a bucha. André se senta neste banco e uma

das irmãs desamarra os seus sapatos. Vemos apenas os pés de André e as mãos da irmã.

CORTE

- Uma das irmãs abre a porta e a outra entra com um jarro de água quente para derramar numa bacia maior com um pequeno copo no centro. Acompanhamos a água cair na bacia com o vapor subindo. A irmã, depois de derramar toda a água sai e a câmera se fixa um pouco na água com o copo boiando e o vapor subindo.

CORTE

SEQUÊNCIA DA MÃE E ANDRÉ

- Por uma fresta, vemos o rosto da mãe se virar e olhar, ela está chorando e sorri (são os olhos de André olhando a mãe).

CORTE

- A câmera nos mostra o pêndulo dourado do relógio balançando.

CORTE

• Capítulo 14:

SEQUÊNCIA DO DIÁLOGO – plano contra-plano

- André e o pai sentados um ao lado do outro na mesa. Está escuro, há um lampião ao lado do pai que ilumina um pouco o ambiente. O pai começa o diálogo.

CORTE

- A mãe de costas ajoelhada no altar cheio de velas.

CORTE

- Volta para a mesa, o pai ainda fala (diálogo do livro). A câmera ora mostra o rosto do pai ora o de André. Parece haver duas câmeras: uma ao lado do pai que mostra André quase de frente quando ele fala; e outra ao lado de André que mostra o pai quase de frente quando ele fala. Às vezes, quando André fala, o ator se debruça com os braços na mesa, numa espécie de encolhimento e, algumas vezes, ele abaixa a cabeça na cesta que forma com os seus próprios braços. O pai, por sua vez, tem os braços cruzados na mesa e o tronco ereto. Algumas vezes, durante sua fala, ele bate com uma das mãos na mesa. Quando André fala sobre o amor da família que não sabe o que quer e o pai manda que ele se cale, o ator imediatamente bate na mesa e levanta um das mãos como se fosse bater no filho (não descrevemos a sequência de planos e contra-planos, apenas colocamos sua síntese).

CORTE

- E, agora, a câmera mostra a mãe no altar. Podemos supor que ela agoniza: ela põe uma das mãos na boca e lágrimas escorrem do seu rosto.

CORTE

- A câmera se volta para os dois que continuam dialogando.

CORTE

- Volta novamente para a mãe, agora, com a mão no coração olhando para os dois.

CORTE

- Volta para os dois na mesa.

CORTE

- André bate na mesa “se eu depositasse um ramo de oliveira...”.

CORTE

- Volta para a mãe agoniada.

CORTE

- Volta para o pai que também bate na mesa. Depois, o pai manda que ele se cale.

CORTE

- A mãe é mostrada mais uma vez com a mão na boca.

CORTE

- Volta para a mesa e, agora, só o pai fala e a câmera se aproximou dele. Logo depois que o pai fala: “não foi o amor, e sim, o desprezo...”

CORTE

- A mãe fala “basta, Yohána” e a câmera se volta para ela.

CORTE

- O pai para de falar, uma música começa baixa e o pai olha para frente, comovido, mas se segurando para não demonstrar qualquer emoção.

CORTE

- André começa a falar: “estou cansado pai” e a câmera se volta para ele. Ele chora e tem os braços juntos em seu corpo como se quisesse se abraçar.

CORTE

- Ele fala: “me perdoe”, e a câmera se volta para a mãe que aperta a gola de sua roupa.

CORTE

- Volta para André que estende as mãos para o pai (ergue os braços com as mãos abertas).

CORTE

- Conforme o filho fala, o pai permanece imóvel na mesma posição.

CORTE

- André retorna a mesma posição, mas continua falando.

CORTE

- O pai está cada vez mais emocionado, mas ainda imóvel. Ele finalmente olha para o filho.

CORTE

- Do outro lado, a mãe também emocionada a sorri.

CORTE

- Ele volta a dirigir-se para o filho. Ele cede ao pedido de perdão do filho.

CORTE

- O rosto de André olhando para o pai.

CORTE

- E muito emocionado pede para ele ir descansar e diz em árabe: “meu filho querido”. O pai se levanta da mesa.

CORTE

- André parece exausto. A mãe chega e lhe abraça por trás, fica ao seu lado e beija seu rosto e lhe diz em árabe: “meu coração”, “meus olhos” , meu “cordeiro”, segurando o rosto do filho perto do seu.

CORTE

- A câmera mostra a cabeça de André e as mãos da mãe entrando em seus cabelos.

CORTE

• **Capítulo 15:**

SEQUÊNCIA LULA E ANDRÉ

- A câmera mostra as costas de André que entra no quarto. Lula está na cama todo coberto pelo lençol. Já é noite.

CORTE

- André vai até a janela e respira (sua respiração na janela) a câmera está fora da janela neste instante.

CORTE

- Logo em seguida ela mostra o que André está vendo: a cruz na ponta da capela do lado de fora.

CORTE

- A câmera volta com André para dentro do quarto focalizando os seus pés. Ele senta na cama e tira os chinelos.

CORTE

- Volta para o seu rosto que vira procurando a caixa (ele pensa “a caixa”).

CORTE

- Ele pega no chão a corda que fechava sua caixa.

CORTE

- Ele olha pra frente, está sentado na frente da cama de Lula.

CORTE

- Lula se mexe, querendo se fazer notado.

CORTE

- André chama “lula”.

- Lula se mexe na cama, fingindo que está dormindo. André se levanta e vai até ele, puxa-lhe o lençol. Lula se mexe, mas não responde. André senta na cama do irmão e volta a chamar-lhe. Lula finalmente se volta para André com o rosto descoberto pelo lençol. Ele está furioso com André. Por fim, ele volta a se cobrir. André pergunta: “o que há com você Lula?” Lula lhe responde bravo: fazia uma hora que ele esperava pelo irmão, ele diz as coisas ainda coberto. A câmera está focalizando os dois com certa distância. Há luz na coberta de Lula, mas André é praticamente uma sombra. André se levanta e vai para a sua cama evitando continuar com aquela conversa. Quando ele levanta, Lula se descobre e se ergue na cama (com os pés ainda na cama) e começa a falar alto “eu vou sair de casa, André”.

CORTE

- Conforme Lula fala, a câmera focaliza os dedos de André que seguram um louva-deus, neste momento há luz que parece de vela – a mão está próxima de uma vela - em seus dedos.

CORTE

- Volta a mostrar Lula confabulando seu plano de fuga da casa.

CORTE

- Mostra a mão de novo.

CORTE

- Volta para Lula. André se aproxima do irmão e pede para que ele fale baixo, a câmera mostra suas costas. Lula começa a falar baixo, contar como se sentiu na partida de André.

CORTE

- De repente, a imagem das mãos que seguram um louva-deus, iluminados pela vela.

CORTE

- André tapa a boca de Lula.

CORTE

- Aparece o peito de Lula, sua respiração forte e as mãos de André em seu peito. Os rostos de ambos não são mostrados. A câmera vai descendo pelo corpo de Lula, podemos ver suas mãos agarrarem o lençol: “o que você está fazendo André?”

CORTE

- Volta para o rosto de Lula, a mão de André está em sua testa. Lula continua a perguntar.

CORTE

- A câmera mostra os pés de André no chão em movimento giratório de subida na cama.

CORTE

SEQUÊNCIA DA FESTA – PREPARATIVOS.

- Muda a cena: uma mulher bate palmas, focos de sol iluminam o ambiente deixando-o amarelado, mas há sombras também. O narrador voz *off* começa a falar sobre o tempo. Pessoas entram batendo palmas; não é possível que vejamos todos nitidamente. As pessoas parecem segurar instrumentos musicais e dançar. Às vezes há escuridão total. Uma mulher iluminada por esta luz amarela, segura sentada uma panela e mexe nela com uma colher de pau. Mostra as sombras que dançam. No fim do discurso do narrador voz *off*, uma música mais alta entra.

CORTE

SEQUÊNCIA DA FESTA – A PÁSCOA DE ANDRÉ.

- A cena do bosque onde ocorre a festa: primeiro a câmera está longe, mas logo vem se aproximando, através dos galhos das árvores (em *traveling*). Ela chega até Pedro que está ali fora da festa olhando para cima. Ele começa a andar se segura em um tronco de árvore. As pessoas estão ao fundo dançando na roda. A câmera anda junto com Pedro, ao seu lado. Ele se afasta, mas a câmera fica e em sua frente: a festa, as pessoas dançam – a câmera chegou ao seu destino. De repente, é Ana quem dança no meio da roda completamente descontrolada, vestida com as coisas das prostitutas de André.

CORTE

- A câmera focaliza-a de baixo para cima.

CORTE

- A câmera se volta para pés que descalçam suas botinas.

CORTE

- Volta para Ana, a irmã está ao seu lado tentando contê-la.

CORTE

- Ela se desvencilha. A mãe também tenta contê-la, mas ela se desvencilha; se joga no chão, bate as mãos no chão.

CORTE

- Volta para os pés no bosque que se esfregam. Os pés na terra. A música, agora é mais suave.

CORTE

- Volta para o rosto de Ana.

CORTE

- Depois, para os pés e começa a narração “foi assim que Ana coberta com ...”

CORTE

- Volta para Ana, a câmera gira em volta dela.

CORTE

- A mãe tenta cobri-la.

CORTE

- Ela se desvencilha novamente. A roda parou ao seu redor a olhá-la, todos estão estarecidos.

CORTE

- Ana ergue uma taça de vinho, bebe um pouco. A câmera está bem próxima do seu rosto, captando seus movimentos bem de perto.

CORTE

- Volta para os pés.

CORTE

- Mira o céu amarelado. O narrador ainda fala.

CORTE

- Volta para Ana derrubando o vinho, a câmera fixa seu colo sendo molhado pela bebida. Ele derrama também em seus braços; coloca a taça entre seus seios. A narração para.

CORTE

- Pedro aparece rodeando a roda; de repente, ele corre.

CORTE

- A câmera mostra-o debaixo para cima, ele para um pouco.

CORTE

- Volta para Ana, focalizando-a bem de perto, parece seguir seu corpo como se estivesse “passando” a mão em sua pele.

CORTE

- Volta para Pedro. A câmera desce por seu corpo, seus pés estão descalços. Ele volta a correr.

CORTE

- Volta para Ana, a mãe e as irmãs tentam segurá-la.

CORTE

- Pedro atravessa um rebanho de ovelhas, dissipando-as. Ele está com um lenço na mão.

CORTE

- Ele vai até uma casa, encontra o pai e fala com ele (não há vozes, apenas a mesma música).

CORTE

- O rosto de Ana e os lábios de André são mostrados: a cena dos dois deitados na palha.

CORTE

- Volta para o pai e para Pedro. O pai chacoalha o filho.

CORTE

- Volta para André e Ana na palha se abraçando.

CORTE

- Volta para a festa, o pai derruba Pedro, a música para ouvimos gritos de mulheres “não pai”. Os pés do pai são mostrados saindo da casa ao seu lado uma foice é arrastada.

CORTE

- Ele chega ao centro da roda onde Ana dança; a mãe tenta contê-lo as imagens são quase retorcidas. O pai levanta a foice em direção à filha.

CORTE

- Ana dança.

CORTE

- O pai levanta a foice.

CORTE

- A flor (cravo vermelho) que estava em seu cabelo cai no chão.

CORTE

- A mãe e o pai “lutam” entre si : “Yohána não”.

CORTE

- As imagens são confusas, homens e mulheres correm.

CORTE

- A mãe é levada por outras pessoas.

CORTE

- Lula aparece rolando no chão por entre os pés.

CORTE

- O pai cai de joelhos no chão, homens ao seu lado o seguram. Ele está curvado com as mãos no peito.

CORTE

- Ele é erguido e contido por vários homens.

CORTE

- O cravo no chão rola com o tumulto.

CORTE

• **Capítulo 16:**

SEQUÊNCIA FINAL

- Longe desta cena uma mão ergue folhas: é André coberto de folhas. Seu rosto adolescente (sem barba) fita atônito o céu.

CORTE

- Uma nova música entra. A câmera mostra o céu. Os galhos das árvores. A voz do pai, o sermão sobre o tempo: “o tempo é a maior riqueza...” ele continua falando. Não é o mesmo trecho do sermão do final do romance.

CORTE

- Volta para o rosto de André deitado no chão.

CORTE

- Imediatamente volta para o céu, agora, visto de forma embaçada. Uma folha vem para tapar a visão da câmera.

CORTE

- As mãos de André que cobrem seu rosto com folhas.

CORTE

- Volta para a visão de André, finalmente, tapada com uma folha. Fica tudo escuro, só a voz do pai ao fundo, desce o letreiro com os créditos. A voz para, exatamente, quando aparece o nome do diretor. O restante dos letreiros continua. Acaba o filme.